

الدكتور / على عشري زايد
أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

قراءات في الشعر العربي المعاصر

١٤١٨هـ - ١٩٩٨م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي
٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر
ت: ٢٧٥٢٩٨٤ فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥

٨١١,٠٠٩ على عشرى زايد.

ع ل ق ر قراءات في الشعر العربي المعاصر / على عشرى زايد. -
القاهرة : دار الفكر العربي، ١٩٩٨.

[١٨٤] ص؛ ٢٤ سم.

يشتمل على إرجاعات بيلوجرافية.

تدمك : ٩-١٠٣٧ - ١٠-٩٧٧.

١ - الشعر العربي - تاريخ - العصر الحديث. ٢ - الشعر
العربي - نقد. أ - العنوان.

إهداء

إلى زوجتي الكريمة . .

عرفانا بفضلها على هذا الكتاب وصاحبه.

فلولا تفهمها الواعي لمتاب مهنه التأليف

وحرصها على تذليلها ما عرف هذا الكتاب

- ولا سواه - الطريق إلى النور . .

علي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بين يدي القراءة

(القضية والاختيار والمنهج)

ليس من الصعب على الراصد لمسار الحركة الشعرية الحديثة في وطننا العربي أن يدرك أن أزمة الثقة القائمة بين هذه الحركة وجماهير القراء تزداد مع مرور الأيام تفاقماً واستحكاماً، وأن الهوة الواسعة بين القارئ العربي ومعظم نتاج هذه الحركة تزداد بدورها مع مرور الأيام اتساعاً وعمقاً .

وعلى الرغم من أن السؤال الذي يطرح نفسه الآن يلحاح على المهتمين بهذه القضية هو : ما السبيل إلى حل هذه الأزمة المستحكمة، وإزالة هذه الهوة الواسعة بين شعرنا المعاصر وقرائه، أو على الأقل تضيقها وإقامة بعض الجسور فوقها؟ وعلى عاتق من تقع مثل هذه المسؤولية؟ فإن الإجابة عن مثل هذا السؤال تتوقف في جانب كبير منها على الإجابة عن سؤال آخر هو : على عاتق من تقع مسؤولية وجود هذه الأزمة، واتساع هذه الهوة؟ لأن العلاج السليم للداء يتطلب أولاً التشخيص الدقيق له .

ولا شك أن الإجابة على هذا السؤال الأخير ليست سهلة؛ لأن وراء التفاقم المستمر للأزمة القائمة بين شعرنا العربي المعاصر وجماهير قرائه مجموعة من العوامل الثقافية والحضارية المعقدة التي لا يمكن التعرض السريع لها في مثل هذا المجال دون المجازفة بالتعرض لخطر الوقوع في لون من التبسيط المخل لأمر لا تحتمل بطبيعتها مثل هذا التبسيط، ولكن إلحاح الأزمة وتفاقمها يحتم مثل هذه المجازفة ولو لمجرد التحديد العام لأبعادها بحثاً عن إجابة للسؤال الأساسي عن السبيل إلى العلاج .

وإذا ما جردنا الأزمة من ظروفها الثقافية والحضارية المعقدة فإننا نستطيع أن نحصر أبعادها في ثلاثة أطراف أساسية هي الشاعر والقارئ والناقد، مع تفاوت طبيعي في حظوظهم من المسؤولية .

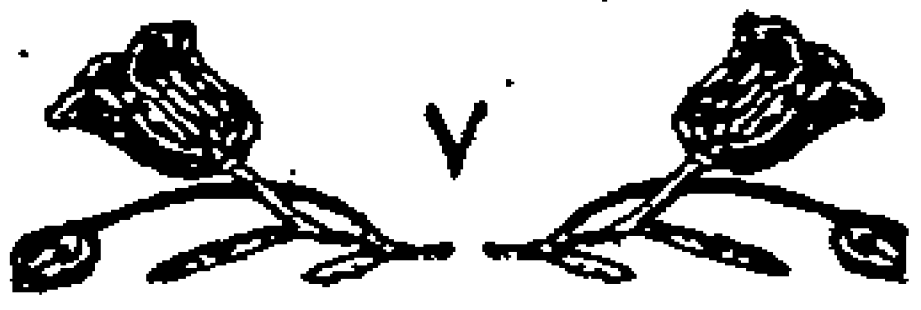


فبعض شعرائنا قد أسلموا زمامهم للمغامرة الشعرية دون أن يحاولوا تملك زمامها والسيطرة عليها، ولا شك أن الشعر لون من الارتياح والكشف والمغامرة الدائبة في سبيل إعادة صياغة رؤيتنا للكون، وإضفاء معنى جديد على ما يبدو خلوا من المعنى فيه، وبمقدار إخلاص الشاعر وجديته في هذه المغامرة تكون أصالة تجربته الشعرية وتزداد قيمة شعره، ولكن الكثيرين من شعراء الحركة الحديثة - وخصوصا في أجيالها الأخيرة - أصبحوا يغامرون لذات المغامرة، ونجحوا في أن يجردوا الأشياء من معناها المألوف دون أن ينجحوا بنفس القدر - ولا أريد أن أقول دون أن ينجحوا في معظم الأحيان على الإطلاق - في أن يكسبوها معنى جديدا، وهكذا بدل أن يضيفوا معنى جديدا على ما هو خلو من المعنى فعلوا العكس .

والى جانب هذا النموذج من شعرائنا المعاصرين نموذج آخر لم يفهم من الحركة الشعرية الحديثة إلا أنها لون من التمرد على التقاليد الشعرية الموروثة لذات التمرد، والتحرر من قيود القصيدة القديمة لذات التحرر، ومن ثم غص نتاجهم بألوان من الركافة اللغوية والتعبيرية والموسيقية، دون أن يحوى هذا النتاج من عمق الرؤية وجديتها ما يستر هذه الركافة .

وقد تصور هذان النموذجان كلاهما أن القصيدة الحديثة يمكن أن تكون بديلا عن القصيدة الموروثة، وليست امتدادا لها أو انبثاقا عن جوهرها أو تطورا لها بشكل أو آخر، ومن ثم حاولا أن يضعا القصيدة الجديدة في مقابل القصيدة الموروثة بدل وضعها إلى جانبها، وقطعا صلاتهما - تعاليا أو قصورا - بترائهما الشعرى، أو كادا، وكان لهذا كله أثره الخطير في تفاقم أزمة القصيدة الحديثة واستفحالها، واتساع الهوة بين هذه القصيدة وبين القارئ العربى الذى تكون ذوقه ونما فى ظل القصيدة العربية الموروثة وجلال لغتها الجزلة، وتشبعت أذنه بإيقاعات موسيقاها الفخمة .

ولا يعنى هذا بالطبع أن صفوف الحركة الشعرية الحديثة لم تعرف سوى هذين النموذجين، بل لا يعنى حتى أنهما الأكثر شيوعا بين صفوفها، فقد عرفت هذه الحركة فى كل أجيالها النموذج الجاد الملتزم، الذى يدرك أن التجديد تطوير للموروث وإضافة إليه، وليس رفضا له، وأن المغامرة الفنية لابد أن يكون زمامها فى يد الشاعر وليس العكس، ولا بد أن تكون محكومة بغاية أنبل وهى إعادة اكتشاف الكون، والفهم الأعظم



له، وأن تضع في اعتبارها قبل هذا كله طبيعة التكوين الفكرى والثقافى والوجدانى للإنسان الذى تتجه إليه باكتشافاتها - أجل عرفت الحركة الجديدة مثل هذا النموذج الملتزم الجاد، ولعله كان الأكثر شيوعا بين صفوف جيل الرواد، ولكن نسبة شيوعه آخذة فى التناقص مع توالى أجيال الحركة الشعرية الجديدة - مع اقتناعى بصعوبة الفصل بين أجيال أية حركة أدبية فصلا حاسما، فالأجيال تتداخل وتتشابك - ولكن حتى مع افتراض أن هذا النموذج لا يزال هو الأكثر شيوعا بين صفوف شعرائنا المعاصرين، فيكفى وجود النموذجين السابقين بأية نسبة ليزيد من سوء ظن القارئ بهذه الحركة المتهمة أصلا من وجهة نظره .

ويقودنا هذا إلى دور القارئ فى تفاقم هذه الأزمة واستفحالها، فقد تشبث هذا القارئ بنموذج القصيدة الموروثة وأغلق قلبه وذوقه دون تذوق أى نموذج آخر لا يخضع خضوعا تاما لشروطها، وكان ميالا إلى الاتهام السريع للكثير من نماذج القصيدة الحديثة دون أن يبذل جهدا حقيقيا فى سبيل فهمها واستيعابها، خاصة وأن القصيدة الحديثة فى نماذجها الجيدة تقتضيه قدرا من الجهد والمعاناة فى سبيل استيعابها وتذوقها لم يتعود بذله فى سبيل فهم القصيدة الموروثة، وتفرض عليه نوعا من مشاركة الشاعر فى مغامرته الشعرية الغريبة، والتعرف على مصادر أدواته الشعرية الجديدة والمتنوعة لم يكن يحس أن القصيدة الموروثة - حتى فى أشد نماذجها تركيبا - كانت تفرضه عليه بمثل هذا الإلحاح، ومن ثم أثر الانصراف عن معاناة قراءة مثل هذه القصيدة الصعبة، واجدا فى اتهامها بالغموض تارة وبالركاكة تارة أخرى مندوحة عن بذل الجهد الجاد فى سبيل استيعابها، وله من وفرة النماذج التى تتراوح بين طرفى الإبهام والركاكة ألف معذرة .

أما الناقد فلعله أوفر الأطراف الثلاثة حظا من المسئولية باعتباره أولا أقدرهم على إقامة الجسور بين القارئ والنماذج الجيدة من نتاجنا الشعرى المعاصر، وتذليل بعض ما فيها من صعوبة وشموس على ذوق هذا القارئ، وباعتباره ثانيا أقدرهم على تقويم منجزات هذه الحركة بحكم قدرته على النظر إلى هذه المنجزات من مسافة كافية لأن يرى الأشياء فى حجمها الحقيقى، وهو موقف لا يتيسر للشاعر بحكم استغراقه فى المغامرة إلى الحد الذى يصعب عليه معه الانفصال عنها وتقويمها تقويما صحيحا، ولكن النقاد الذين اهتموا بالحركة الشعرية الحديثة قصرُوا فى كثير من الأحيان فى أداء هذا الدور، وتراوح معظم أعمالهم ما بين التهويم فى أجواء أشد ضبابية من الأجواء التى تهوم

فيها أكثر نماذج القصيدة الحديثة غموضاً وإبهاماً، وبين الاهتمام بكل ما هو غير شعري في العمل الشعري.

وليس أقل من هذين الموقفين بعدا - من وجهة نظري - عن طبيعة المهمة التي ينبغي على الناقد أن ينهض بها في هذه المرحلة بالذات محاولة تحويل الشعر إلى معادلات رياضية حاسمة، واعتبار أن هذا هو الطريق الوحيد لخلاص الشعر والنقد كليهما من أزمتيهما .

ومرة أخرى لا يعني هذا بالطبع أن الساحة النقدية قد خلت كلية من أعمال رائدة نهضت بالمهمة على الوجه الأكمل، وواكبت تطور الحركة الشعرية الحديثة في شتى مراحله، ولكن مثل هذه الأعمال من الندرة بحيث يمكن عدها - مع قدر غير قليل من حسن الظن - على أصابع اليدين، ومن ثم فلا يمكن لها أن تحد من تفاقم الأزمة واتساع الهوة المستمر بين القصيدة الحديثة والقارئ .

والآن وقد اتضحت أبعاد الأزمة بقدر ما يسمح به هذا المجال الضيق، فلنعد إلى محاولة البحث عن إجابة للسؤال الأساسي وهو ما السبيل على علاج هذه الأزمة؟ أو على الأقل وقف تفاقمها المستمر ؟

إن دور القارئ - رغم أنه الطرف الأول في القضية - يأتي بعد دور الناقد والشاعر؛ لأنه محكوم في موقفه من الأزمة بظروف ثقافية وحضارية تتجاوز إمكانية تغييرها طاقاته وقدراته، ويظل الطرفان الآخران أكثر حرية وقدرة على تجاوز الشروط الحضرية التي تكبل القارئ، ومن ثم فإن الشطر الأعظم من مهمة تجاوز الأزمة يقع على عاتق الشاعر والناقد، ولا يعني هذا بالطبع أن ينطلق الشاعر والناقد في موقفهما الإبداعي والفكري من موقف القارئ المحكوم بظروف ثقافية وحضارية صعبة، وإنما من موقف الرغبة الجادة في الأخذ بيد القارئ لتجاوز هذه الظروف، وقد تكون هذه مهمة ثانوية بالنسبة للشاعر والناقد كليهما إذا ما صرفنا النظر عن هذه الأزمة المستفحلة التي تهدد الشعر العربي - فن العربية الأولى - بالتجمد والموت في برودة عزلته في جزيرته المهجورة، ولكن في ظل هذه الأزمة تصبح هذه المهمة أساسية بالنسبة للشاعر والناقد، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن موقفهما في حاجة إلى مراجعة وإعادة نظر، حتى إذا ما طرحنا جانبا أزمة الثقة بين الشعر المعاصر والقارئ بكل أبعادها .



وليس معنى هذا أيضا إعفاء القارئ من كل تبعة، والتجاوز عن استسلامه المطلق لضغط الظروف الثقافية والحضارية التي تحكم موقفه من نتاج الحركة الشعرية الجديدة - بل من كل نتاج أدبي وفني جديد بشكل عام - فهو مطالب بأن يتعامل مع هذا النتاج على الأقل بلون من رحابة الصدر، وأن يفتح قلبه ولا يتعامل معه من موقف الرفض المسبق والنهائي، وأن يؤجل هذا الحكم بصفة مؤقتة إلى ما بعد التعرف على هذا النتاج بصورة تكفل لهذا الحكم لونا من الموضوعية والإنصاف .

تأتى بعد هذا مهمة الشاعر وهي مهمة بالغة التعقيد والصعوبة؛ فهو مطالب بتحقيق التوفيق والانسجام والتوازن بين مجموعة من الاعتبارات والشروط المتناقضة، تمثل مجموعة من المعادلات الصعبة التي يخفق الشاعر في الكثير من الأحيان في الوصول إلى الحل المناسب لها .

فهو مطالب بالاستمرار في ممارسة الإبداع الشعري في عالم يبدو كل ما فيه ضد الشعر، مطالب بتجاوز هذا العالم وفي نفس الوقت مطالب بعدم الانفصال عنه .

وهو مطالب ألا يكف عن المغامرة والارتياح في سبيل اكتشاف معنى جديد دائم التجدد للكون، ولكنه مطالب بأن يطمئن دائما على أن زمام المغامرة لا يزال في يديه، وأنه لم يسلمها هو زمامه، وأن هذه المغامرة تسير في مسارها السليم باتجاه اكتشاف المعنى المتجدد والعميق للكون .

وهو مطالب بأن تكون رؤيته على أكبر قدر مستطاع من التفرد والخصوصية، ولكنه مطالب في الوقت ذاته بأن يطمئن على أنه في سبيل البحث عن التفرد والخصوصية لم يقع في براثن الإغراب والتكلف، وأن مبعث ما في رؤيته من تفرد وخصوصية هو مدى ما فيها من عمق ورحابة وليس ما فيها من نزق وغرابة .

وهو مطالب بأن يشحذ أدواته الشعرية ويرهفها وأن يحقق لها أقصى مدى مستطاع من الحساسية والقدرة على استيعاب الأبعاد المركبة المعقدة لرؤيته الجديدة وأن يبتكر من الأدوات ووسائل التعبير الجديدة، ويسترفذ الفنون الأخرى من أدواتها ما يغطي ما تقصر الوسائل الشعرية الموروثة عن استيعابه من أبعاد رؤيته، ومطالب في نفس الوقت أن يخضع كل هذه الأدوات لطبيعة التعبير الشعري كفن أدبي متميز له شروطه الفنية الخاصة .

وهو مطالب بأن يعيش عصره بكل ما فى طاقته على المعاشة من عرامة وفهم، وأن يفتح على كل الروافد الفنية والثقافية والحضارية العالمية دون أن يفقد أصالته وشخصيته القومية الحضارية، ومع ذلك فهو مطالب بنفس القدر من الإلحاح أن يفتح على تراثه بنفس العرامة والقوة، وأن يضرب بجذوره فى تربة هذا التراث الخصيب يستمد منها مقومات التماسك أمام تأثير التيارات الثقافية والفنية الوافدة، وأن يتبنى من هذا التراث كل ما هو قابل للاستمرار والنمو والتجدد، وأن يتجاوز منه ما يرى ضرورة تجاوزه عن وعى وفهم واستيعاب وحب، لا عن موقف رفض مسبق ونهائى لا يقل تعسفا عن موقف جماهير القراء من القصيدة الحديثة .

أرايتم كم هى صعبة مهمة الشاعر فى اجتياز هذه الأزمة؟!

ويزيد من صعوبتها أن مرور الوقت بدون تحقيق إنجاز ملموس فى أى من المجالات السابقة يزيد من تراكم الأعباء الملقاة على عاتق الشاعر، ويضاعف من صعوبة مسؤوليته، ويجعل هذه المعادلات الصعبة التى تطالبه بحل سريع أكثر استعصاء على الحل .

أما دور الناقد فى هذه القضية فلعله أخطر الأدوار الثلاثة وأكثرها أهمية على الرغم من أنه ليس طرفا مباشرا فى أزمة الثقة بين شعرنا المعاصر وجماهير قرائه، وإن كان - بحكم مسؤوليته الفكرية - يتحمل شطرا كبيرا من مسؤولية هذه الأزمة سبقت الإشارة إليه منذ قليل، وبمقدار ضخامة مسؤوليته تزداد أهمية الدور المتوقع منه أن يؤديه فى سبيل حل هذه الأزمة، على الرغم من أن نقدنا الحديث بدوره يجتاز أزمته الخاصة التى يعتبر عدم نهوضه بالدور المتوقع منه بالنسبة للحركة الشعرية الجديدة مظهرا من مظاهرها ونتيجة من نتائجها فى الوقت ذاته .

ومسئولية الناقد فى هذه القضية مسئولية متعددة الأبعاد والمستويات حيال الشاعر والقارئ معا، ولكن هذه المسئولية وإن تعددت مظاهرها ومستوياتها فإن جوهرها واحد وهو مسئولية الناقد الأدبى إزاء أية حركة أدبية جديدة .

فالناقد بالنسبة للشاعر مسئول عن رصد مغامرته الشعرية الجديدة وتنبيهه إلى ما قد يطرأ على مسارها من انحراف قد لا يلحظه الشاعر بحكم استغراقه فى المغامرة، ولا يعنى هذا بأية حال أية صورة من صور الوصاية على عملية التجديد الشعرى، وإنما هى

المسئولية المشتركة بين الشاعر والناقد عن قيام أية حركة تجديدية على أسس راسخة، والنأى بها عن أية مخاطرات غير محسوبة قد يكون ضررها أكثر من نفعها .

وهو مسئول بالنسبة للقارئ عن أن يكون دليله إلى ارتياد هذه العوالم الفنية البكر التى يحاول الشاعر المعاصر ارتيادها واكتشافها، وعن أن يضع فى يده المفاتيح الفنية اللازمة لولوج هذه العوالم، وهذا يتطلب منه جهدا مزدوجا ينطلق فى اتجاهين متوازيين:

أولهما اتجاه نظرى يهدف إلى التعريف النظرى بالقصيدة الحديثة ومكوناتها الروحية والفنية، وذلك عن طريق رصد الرؤية الشعرية الحديثة والتعريف بطبيعتها ومكوناتها، ودراسة الأدوات الشعرية التى يوظفها الشاعر ويشكل بواسطتها هذه الرؤية الشعرية، وعن مصادر هذه الأدوات ووسائل تشكيلها ووظائفها الفنية .

ولعله أصبح من تحصيل الحاصل القول بأن الرؤية الشعرية - فى القصيدة - ليست شيئا منفصلا عن وسائل تشكيلها وتجسيدها الفنى .

أما الاتجاه الثانى فهو اتجاه عملى يقوم على أساس القراءة النقدية الفنية لنماذج مختارة من نتاج الحركة الشعرية الحديثة - وأنا هنا أستخدم مصطلحات الحداثة والجدّة والمعاصرة بمدلولات مقاربة على الرغم من إدراكى لما بينها من فروق دلالية دقيقة - سواء كانت هذه النماذج قصائد مفردة أو مجموعات شعرية، ومن خلال مثل هذه القراءة يستطيع الناقد أن يأخذ بيد القارئ إلى ارتياد عوالم القصيدة الحديثة، ومشاركة الشاعر مغامرته الفنية الرائعة، وتحقيق تلك النشوة الروحية العميقة التى يحسها الإنسان حين يحقق كشفا روحيا جديدا .

وأعتقد أن بذل الجهد فى هذا الاتجاه الثانى أكثر جدوى فى هذه المرحلة بالذات، وجدواه لا تقتصر على القارئ بل تتجاوزه إلى الشاعر ذاته؛ فتحليل أبعاد المغامرة الشعرية تحليلا فنيا واعيا يحقق للشاعر فهما أفضل لطبيعة هذه المغامرة ورؤية أوضح وأعمق لمسارها وغايتها .

والقراءة المطلوبة فى هذا المجال ليست هى تلك القراءة الضبابية التى تهوم فى أجواء أشد إبهاما من تلك التى تهوم فيها أشد نماذج القصيدة الحديثة غموضا، والتى لا تقدم بالتالى أى عون للقارئ أو للشاعر، وليست أيضا هى تلك القراءة التى تحول القصيدة إلى وثيقة اجتماعية أو سياسية أو فكرية، فلا ترى من القصيدة إلا العنصر غير

الشعرى فيها المتمثل فى مضمونها ومعناها العام، وهذان نطان من القراءة صاحباً القصيدة الحديثة منذ مرحلتها الأولى، ومازالا يشيعان بشكل أو آخر فى نتاجنا النقدى، وإنما هى القراءة التى تتعامل مع النص الشعرى على أنه تشكيل لغوى فنى فى الدرجة الأولى، وأن البحث عن معناه الشعرى ينبغى أن يتم من خلال هذا التشكيل وفى إطاره، ولا يعنى هذا بالطبع أن الناقد ينبغى أن يغفل الجوانب الفكرية والشعورية - وحتى السياسية والاجتماعية وغيرها - فى العمل الشعرى، وإنما ينبغى أن يصل إليها من خلال اهتمامه بالبناء الشعرى وتحليله له .

ومما يبشر بالخير أن جهوداً نقدية ملموسة بدأت تظهر فى هذا الاتجاه فى المرحلة الأخيرة، رغم مبالغة بعضها فى تحويل العمل الشعرى إلى مجموعة من المعادلات والإحصائيات اللغوية .

وانطلاقاً من هذا الإحساس بتفاقم الأزمة واستفحالها، وبطبيعة الدور الذى ينبغى أن يؤديه النقد الأدبى فى هذه المرحلة حاولت أن أقدم هذه القراءات لبعض النماذج المختارة من نتاجنا الشعرى المعاصر، إسهاماً متواضعاً فى محاولة إقامة جسر من الجسور بين هذا الشعر وقارئه فوق الهوة الشاسعة التى تفصل بينهما .

وقد تم اختيار النماذج المقروءة - دواوين كانت أو قصائد - بطريقة شبه عشوائية، على الأقل من حيث ما يتصل بمستواها الفنى، فاختيار هذه النماذج بالذات لا يعنى أنها أفضل نماذج شعرنا العربى المعاصر، أو أنها أجدر هذه النماذج بتمثيل الحركة الشعرية الجديدة، وإن كان هذا الاختيار يعنى فى كل الأحوال جودة هذه النماذج وجدارتها بتمثيل الحركة الشعرية الجديدة، فأنا وإن لم أتحرف فى النماذج المختارة أن تكون هى بالضرورة أفضل نماذج نتاجنا الشعرى الحديث - لأن فكرة التفضيل لا ينبغى أن تكون مطروحة من الأساس فى هذا المجال - فقد تحررت فيها دائماً أن تكون من النماذج الجيدة فى نتاج الحركة الشعرية الحديثة، الصالحة لتمثيل الجوانب الإيجابية فى هذه الحركة .

ولكن إذا كان الاختيار على هذا النحو من العشوائية أو شبه العشوائية من حيث مستوى النماذج المختارة فلم يكن الأمر على هذا النحو تماماً فيما يتصل بالمدى المكانى والزمانى، حيث حاولت أن أخضع الاختيار فى هذا المجال لبعض الاعتبارات والضوابط غير الصارمة؛ فمن حيث المدى المكانى حاولت أن تمثل النماذج المختارة مساحة واسعة

- بقدر الإمكان - من رقعة الوطن العربي، حيث ضمت النماذج المقروءة نصوصا لشعراء من مصر والعراق ولبنان وفلسطين، ومن حيث المدى الزماني حاولت - بقدر الإمكان أيضا - أن تمثل هذه النماذج الحركة الشعرية الجديدة بأجيالها المختلفة ابتداء بجيل الآباء ممثلا في محمود حسن إسماعيل، وانتهاء بطلائع الجيل الثالث ممثلا في محمد عز الدين المناصرة، مروراً بجيل الرواد ممثلا في عدد كبير من أعلامه هم : بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور و خليل حاوي وأحمد عبد المعطي حجازي وملك عبد العزيز، والجيل الثاني ممثلا في فاروق شوشة .

ومن الواضح أن جيل الرواد كان أوفر الأجيال حظا في عملية الاختيار، لأنه الجيل الذي تحدت ملامح تجربته وتبلورت معالم دوره على الرغم من أن الكثيرين من أعلام هذا الجيل - مد الله في أعمارهم ومتعمهم بالصحة والعافية - لا يزالون يمارسون عملية الإبداع الشعري، ويثرون ديوان شعرنا المعاصر بتنتاجهم الذي مازال يحمل عبير الريادة .

أما عن طبيعة هذه القراءات فإنني أعترف أنني شديد التعاطف مع موقف الشاعر المعاصر الذي اعتبر إصراره على ممارسة الإبداع الشعري في مواجهة الواقع اللاشعري الذي يعيشه نوعا من البطولة الباهرة، ولذلك فأنا أكثر انجذابا إلى جوانب الإيجابية والنضج في تجربة الشاعر المعاصر مني إلى جوانب السلبية والقصور فيها، وحرصا على إبراز الأولى مني على إبراز الأخيرة، مع إدراكي الكامل لجوانب السلبية والقصور في نتاجنا الشعري المعاصر، وقد يعتبر هذا من وجهة نظرٍ ما قصورا في النظرة النقدية، ولكن في مواجهة التركيز على أخطاء التجربة الحديثة وتضخيم سلبياتها اعتبر من حق هذه التجربة على الناقد أن يبرز إنجازاتها وإيجابياتها في سبيل إزالة الجفوة بين هذه الحركة وقراءتها، وذلك عن طريق تسليط الضوء على النماذج الجيدة من نتاج الشعراء الجدد، وإبراز ما في هذه النماذج من إنجازات فنية رفيعة، كل ذلك بالطبع دون إغفال التنبيه على السلبيات والمحاذير كلما كان ذلك ضروريا، وإن كنت أرى أن ضرورة هذا في مجال إزالة الجفوة بين القصيدة الحديثة وقارئها ليس في إلحاح ضرورة إبراز الجوانب المضيئة في تجربة الشاعر المعاصر، وقد كان هذا الاعتبار الأخير واحدا من العوامل التي حكمت قراءتي للنصوص المختارة .

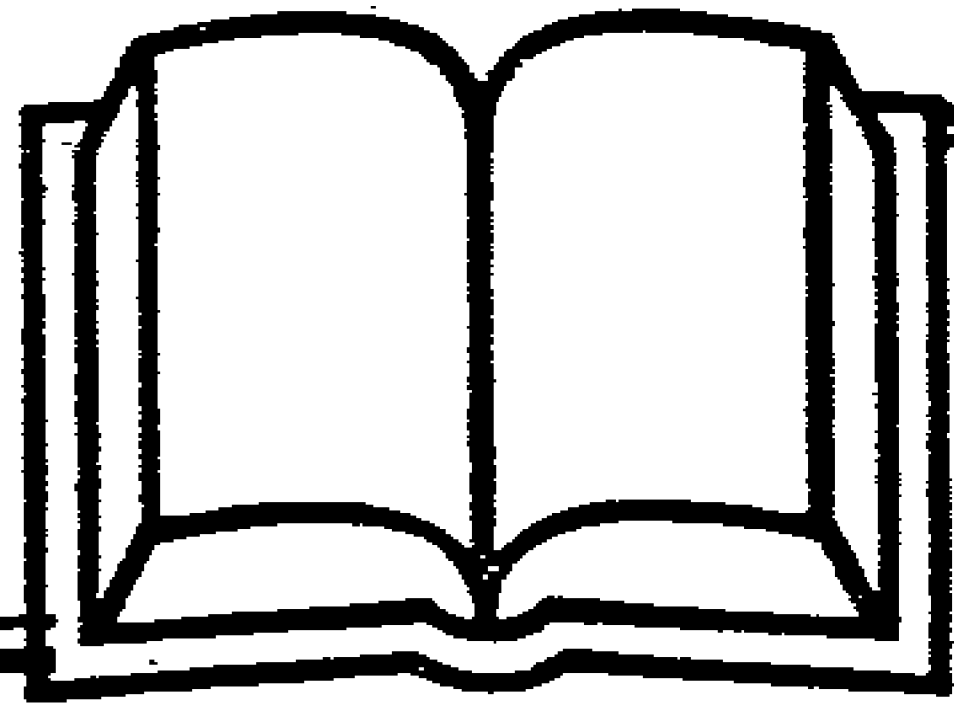
وفيما يتصل بقراءة الدواوين فقد عاجلت كلا منها من زاوية تناول معينة، وكانت زاوية التناول بالطبع تحكم أسلوب القراءة وتحدد أولويات اهتمامها، فقد كانت زاوية التناول بالنسبة لديوان « لأبد » لمحمود حسن إسماعيل محاولة التعرف على تفرد عالمه الشعري الغريب، وعلى ملامح هذا التفرد وعوامله، فكانت قراءة الديوان محكومة بهذا الاعتبار. وكانت زاوية التناول في ديوان « الناس في بلادى » لصلاح عبد الصبور إبراز الدور الرياڤى لهذا الديوان في مجال الحركة الشعرية الحديثة، فكانت قراءة الديوان أيضا في هذا الإطار. وكانت زاوية التناول في ديوان « أغنيات ليل » لملك عبد العزيز هي سمة « الرهافة » في هذا الديوان سواء فيما يتصل بالرؤية الشعرية أو بالأدوات الفنية، فكانت هذه السمة هي المدخل إلى قراءة هذا الديوان. وأخيرا، كانت زاوية التناول في ديوان « ياعنب الخليل » لمحمد عز الدين المناصرة هي اتحاد تجربة الشاعر بتجربة الملك الضليل امرئ القيس، واستغلاله للأبعاد التراثية لشخصيته في التعبير عن أبعاد رؤيته المعاصرة، فكانت القراءة أيضا محكومة بهذا الاعتبار. كل ذلك دون أن تتخلى القراءة في أى من الأحوال عن الشروط الفنية للقراءة .

أرجو أن تساعد هذه القراءة المخلصة على إقامة جسر صغير بين النماذج المقروءة وبين القارئ . وقد أثلج صدرى بحق أن وجدت صدى طيبا لهذه المحاولة لدى أبنائى من طلبة كلية دار العلوم الذين بدأت معهم هذه التجربة؛ فقد أظهروا تجاوبا ملموسا مع هذه القراءات، فبدأوا يقبلون على دواوين الحركة الجديدة بروح أكثر استعدادا للفهم، بل حاول بعضهم أن يجتهد في تقديم قراءات جديدة لبعض ما طرحته من نماذج - وهي بطبيعتها قابلة لأكثر من قراءة - وكانت اجتهاداتهم على قدر طيب من النضج، وأنا أعتبر أن شيوع هذه الروح ثمنا مجزيا لما بذل في هذه المحاولة من جهد، ودافعا قويا إلى استمرارها .

والله ولى التوفيق .

على عشرين زائد

القسم الأول



الدواوين

محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعري الفريد

قراءة فى ديوان " لا بد "

يقترّب الشاعر من جوهر الشعر وحقيقته بمقدار ابتعاده عن اجترار ما هو عادى ومبتذل من الرؤى والأخيلة والصور، وبمقدار نجاحه فى تشكيل عالم شعري خاص على أكبر قدر ممكن من التفرد والخصوصية دون أن يقطع الجسور ووسائل الاتصال بينه وبين جماهيره، حتى لا يغدو هذا العالم الشعري المتفرد جزيرة مهجورة يعيش الشاعر فيها وحده فى صقيع العزلة الأليمة .

وفى ضوء هذه الحقيقة فإن « محمود حسن إسماعيل » يعد واحدا من أبرز شعرائنا المعاصرين، بل لا أخالنى مغاليا إذا قلت: إنه واحد من أبرز شعرائنا العرب فى كل العصور؛ فقد استطاع منذ دواوينه الأولى أن يشكل ملامح عالم شعري فريد شديد الخصوصية والأصالة، وكانت وسيلته إلى تشكيل ملامح هذا العالم رؤية شعرية بالغة الشفافية، وولها روحيا على قدر فريد من العرامة والتأجج، وقدرة خارقة على السيطرة على الأدوات الشعرية وتطويعها لتشكيل ملامح هذا العالم الفريد، كل ذلك دون أن ينسف الجسور بينه وبين قارئه الجاد الذى تابعه فى رحلته الشعرية الظافرة الطويلة التى لم يتخل عالمه الشعري على امتدادها عن ذرة واحدة من أصالته وتفردته، ولم يتجمد عند شكل معين، بل ظل متجددا متطورا حتى ألقى الشاعر عصا الترحال، واستقر فى ظلال الأبدية .

بيد أن حرص « محمود حسن إسماعيل » الشديد على أن تظل لعالمه الشعري هذه الملامح المتفردة جعل قارئ شعره - شأن القارئ لكل شعر عظيم - محتاجا إلى التحلى بقدر كبير من الجدية والإخلاص قبل أن يفكر فى ارتياد آفاق هذا العالم الرحيب الغريب، فالقدرة على استيعاب الكشوف الفنية والروحية للشاعر العظيم لا تيسر إلا لقارئ ينشد فى الشعر شيئا أعمق من المتعة السطحية العابرة التى تحققها دغدغة الأسماع بأوزان مطربة، لا تضم إلا كل ما هو عادى مبتذل من الرؤى والأخيلة والأحاسيس والأفكار . . . قارئ يوقن أن قراءة الشعر الحقيقى نوع من المشاركة فى إبداعه، ومن ثم

فإن هذه القراءة تتطلب قدرا من الجهد والمعاناة معادلا لما بذل الشاعر منهما في سبيل تشكيل ملامح هذا العالم الفريد حتى يمكن القارئ أن يكتشف أسرار هذا العالم، ويعيش تلك النشوة الروحية العميقة الغامرة التي تتحقق بمشاركة الشاعر في كشوفه الروحية الجليّة، ولعل هذا هو سر ما يشعر به القارئ العجل لشعر « محمود حسن إسماعيل » من إحباط، حين ينشد في هذا الشعر فكرة جاهزة بسيطة، أو ثمرة دانية يقطعها ويمضي إلى حال سبيله؛ فشعر « محمود حسن إسماعيل » - ومثله كل شعر حقيقى - لا يقدم لمثل هذا القارئ - وما أكثره بين جماهير قرائنا - ما ينشده من فائدة سطحية سهلة وسريعة، ولهذا شاع عن هذا الشعر أنه غامض... وأصبحت هذه التهمة حاجزا يحول بين عدد كبير من القراء وبين الولوج إلى عالم من أثرى العوالم وأحفلها بالشعر الحقيقى العظيم .

إن شعر « محمود حسن إسماعيل » صعب ، هذه حقيقة لا ريب فيها، وهذه الصعوبة تأتي من حرص الشاعر على التفرد والأصالة... ومن رغبته العارمة في ارتياد آفاق بكر لم تكتشف بعد... ومن قدراته على رد اللغة إلى بكارتها الأولى، وإكسابها طاقاتها التصويرية الخارقة التي كانت لها في عصورها الأسطورية البدائية .

إن شعر « محمود حسن إسماعيل » صعب لأنه متفرد، وتلك هي أزمة كل فن عظيم، ولكن تفرد عالم « محمود حسن إسماعيل » الشعري لا يعنى ابتعاده عن مشاكل الناس وهمومهم العامة، فقد كان منذ دواوينه الأولى يملك رؤية اجتماعية على قدر كبير من الوضوح والنفاد، بل من الحدة أحيانا... ولم تفقد هذه الرؤية حدتها إلا في دواوينه الأخيرة عندما تلاشت في رؤية إنسانية وصوفية أكثر رحابة وروحانية .

والديوان الذى بين أيدينا شاهد على مدى نفاذ هذه الرؤية الاجتماعية، ومدى حدتها... دون أن تفقد مع ذلك شيئا من تفرداها وغرابتها؛ فلدى شاعرنا قدرة غريبة على تحويل أشد الأشياء واقعية إلى ملامح وقسمات شديدة الخصوصية فى عالمه الشعري الغريب، فالديوان تجسيد لرغبة عارمة فى تغيير كل ما هو متخلف ورتدى فى هذا الوجود، وإصرار عنيد على اجتياز كل العقبات وكل مظاهر التخلف والجمود إلى كل ما هو مضيء ونبيل .

وهذا الإصرار العنيد يواجهنا - حتى من قبل أن نفتح الديوان - فى هذا العنوان الباتر على الغلاف « لابد »... وهذا العنوان الذى يحمله الديوان هو نفسه عنوان أولى

قصائده، بل إنه في الحقيقة عنوان على أبرز ملامح رؤية الشاعر في الديوان كله؛ فالمكون الأساسي في هذه الرؤية هو هذا الإصرار العنيد على التغيير الذي يتفجر من هذه العبارة الحاسمة « لا بد ». ولقد استطاعت عبقرية الشاعر أن تنأى بهذه الرؤية عن منزلق الخطابية والشعارات والمباشرة الذي كثيرا ما تنزلق إليه مثل هذه الرؤى الاجتماعية. ونجح الشاعر في أن يحول هذا الإصرار إلى نشيد شعري جليل، ينتمي إلى عالم «محمود حسن إسماعيل» الشعري، ويحمل كل ملامحه وكل سماته الفريدة.

وتعتبر قصيدة « لا بد » - أولى قصائد الديوان والتي منحتة عنوانه - اللحن الأساسي في هذا النشيد الجليل حيث تعلو فيها - بدون أية خطابية - نغمة الإصرار الشديد على تحقيق كل الأهداف النبيلة للنضال، ويبلغ الشاعر قمة رفعة في تصوير هذه الاندفاع الجارفة التي تكتسح كل العقبات التي تعترض طريق الوصول إلى الهدف، مستغلا كل طاقات لغته التصويرية الخارقة، حتى ليكاد القارئ يسمع عصف هذه الاندفاع، ويحس بوهجها. . . ومن ثم فإن الشاعر يستخدم مجموعة من أشد الأفعال عنفا وعرامة - والعرامة ملمح من أبرز ملامح رؤى « محمود حسن إسماعيل » الشعرية عامة - في تجسيد عنفوان هذه الاندفاع :

لا بد أن نسير

ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير
ونعصر الرياح في تلفت المصير
ونصعق الهشيم في احتضاره الأخير

انصهر القيد، وذابت غشية الظلام
وانداح كل واقف في غضبة الزحام

وانطلقت من رقّها عواصف الزئير
بفجرها، وجمرها، وأمسها المرير

ولننظر في الأفعال «نجرف» «نعصر» «نصعق» «انصهر» «ذابت» «انداح» «انطلقت»، ولنتأمل مدى ما يتفجر منها من عرامة وعنفوان، ولنلاحظ مجموعة الأسماء

التي دارت في فلك هذه الأفعال، لتدعم تأثيرها الإيحائي العام؛ من مثل «الرياح» و«الزحام» و«عواصف» و«الزئير» وغير ذلك من المفردات التي تتآزر كلها على تجسيد هذا الإصرار العام، وتتمركز كل هذه المفردات والعبارات حول هذه العبارة الحاسمة «لا بد أن نسير» التي تمثل النغمة المحورية في القصيدة والتي يفتح بها الشاعر كل مقطع من مقاطعها .

ولكى يبرر الشاعر فنيا عرامة هذه الاندفاعة وينأى بها عن أن تكون مجرد مبالغة تصويرية غير ذات معنى فإنه يلجأ إلى تحقيق نوع من التعادل التصويري عن طريق إبراز ضخامة العقبات التي تعترض طريق هذه الاندفاعة، والتي تبرر عرامتها واكتساحها؛ فأمام كل نبضة في الاندفاعة عقبة كأداء... أمام «نجرف» «الأقذار» وأمام «نصعق» «الهشيم» وأمام «انصهر» «القيد» وأمام «ذابت» «غشية الظلام»، وأمام «انداح» «الوقوف»... إلخ، وهكذا يتحقق هذا التعادل والتوازن الفني الذي يبرر التركيز على تجسيد هذه الاندفاعة، وتبلغ براعة الشاعر مداها حين يجعل العقبات خيوطا في النسيج التصويري للامح الاندفاعة: فيغدو الهشيم مثلاً مفعولاً لنصعق، ويغدو القيد فاعلاً لانصهر، وتغدو غشية الظلام فاعلاً لذابت، ويغدو كل واقف فاعلاً لانداح... وهكذا.

وتستمر القصيدة عقب ذلك صورة من صور الحوار الفني البارع بين هذين القطبين الأساسيين من أقطاب رؤية الشاعر في الديوان، وشكلاً من أشكال الصراع بين هذين البعدين المتنافرين أبداً .

ولا يلبث الشاعر أن يضيف على هذه الاندفاعة العارمة طابعاً إنسانياً شفيفاً، ليبرز وجهها الوضيئ الألاق متمثلاً في غاياتها النبيلة الرائعة التي تتحدى كل جهامة الواقع، وكل صلابة العقبات وقسوتها، والتي تتحول في إطارها هذه العرامة إلى صورة بالغة العذوبة من صور الرقة والوداعة .

لا بد أن نسير

ونقطف الظلال من محاجر الهجير

ونلقط الحبة من مناقر النسور

ونبذر الربيع في مخالب الصخور

إن الشاعر يهدف إلى أن يصنع فردوسا إنسانيا ظليلا وسط جهامة الواقع، وقسوته وصلابته، ولا يكف عن مزجه الرائع بين بعدى رؤيته المتعارضين: الظلال ومحاجر الهجير، الحبة ومناقر النور، الربيع ومخالب الصخور. والمزج هنا ليس مزجا سلبيا بين عنصرين جامدين، وإنما هو مزج إيجابي خلاق يتم من خلال فعل إيجابي في كل صورة من صور المزج، فعل يتصر للقطب النبيل من القطبين المتصارعين .

وعلى هذا النحو يستمر الصراع بين قطبي رؤية الشاعر على امتداد القصيدة التي تنتهي دون أن ينتهي هذا الصراع، وما كان له أن ينتهي؛ فهو صراع أبدي، وإن كان الشاعر قد حدد موقفه في حسم من هذا الصراع، حيث اختتم القصيدة بما افتتحها به من أن انتصار الطرف النبيل في هذا الصراع الأبدي لا يتم إلا بالإصرار العنيد... المتمثل في عمل إيجابي مكتسح... وتتردد النغمة المحورية في الختام... مكررة هذه المرة تأكيدا لهذا الإصرار المتفجر من ثناياها « لا بد أن نسير... لا بد أن نسير » .

ويأخذ هذا الصراع صورا وأشكالا شتى عبر قصائد الديوان، ويتجسد طرفاه في رموز متعددة؛ ففي قصيدة « حادى التغير » يجسد الشاعر من جديد قطبي الصراع، الخير والشر، النور والظلمة، في رمزين جديدين: الظلام الذى كانت تهيم فى دياجيرهِ الإنسانية قبل أن يأتيها حادى التغير، بكل ما يتمثل فيه هذا الظلام من رموز جزئية غنية، والنور الذى فجرته ثورة السماء فى طريق الحرية للإنسان مع حادى التغير فى ليل الإنسانية الجاثى على العصور... حتى فى هذا الصراع - على الرغم من أن الانتصار فيه يتم بفعل سماوى علوى لا دخل لإرادة الإنسان فيه - فإن الشاعر يحرص على إبراز الدور الإيجابي لرسول السماء الإنسان، الذى يتجلى فى فعل شبيه بذلك الذى أصر فى القصيدة الأولى على أنه الدرب الذى لا محيد عنه : « المسير » ، بكل ما يعنيه من اقتحام للعقبات، ومن استشراف لواقع أكثر وضاءة... والفعل المعادل فى قصيدتنا هذه للمسير فى القصيدة الأولى هو الهجرة، وهى ذاتها صورة من صور السير؛ فالرسول عليه السلام مضرم التغير فى ليل الإنسانية على العصور :

شد خطاها فى الدجى وسارا
فى هجرة شقت لها النهارا
وشمشت فى دربها الضياء
وأترعت فى قلبها السماء
أعتى شعاع فى ضمير الزمن
يهدى بنور الله كل مؤمن

ويظل عنوان الديوان « لابد » بنبرته الباترة يلقي بظله على معظم قصائد الديوان؛ فيطالعا هذا الوجه المصمم الحاسم من أكثر من قصيدة من قصائد الديوان، حتى تلك القصائد التي تهوم في جو صوفي شفيف، وتعبر عن رؤية روحانية تنفجر منها هذه النبرة العارمة التي تحول الرؤية الصوفية من صورة من صور السلبية والموات إلى فعل إيجابي هادر خلاق:

في قصيدة « شعلة الذات » التي استلهمها الشاعر من روح « إقبال » فيلسوف الشرق وشاعر الإسلام كما يقول عنه الشاعر، تتأجج هذه الروح العارمة التي طالعنا من « لابد أن نسير »، بل يطالعا الصراع الذي طالعنا هناك نفسه، وإن كان طرفا الصراع هنا يتشكلان في صورة جديدة، بل في صور جديدة يجسد الشاعر من خلالها الصراع بين السلبية والإيجابية، بين الخمود الآسن والحيوية المتفجرة المضطربة. ويطالعا قطبا هذا الحوار منذ المقطع الأول :

قل لمن مد يديه في الهجير
سائلا قطرة ماء من غدير
سائلا رشفة ظل من عبير
مدته الله على الروض النضير
لست حيا إن تسولت رياه
ومددت الكف تستجدي الحياة
كن هجيراً ترهب النار لظاه
لا نسيماً يفزع الوهم شذاه
واقترح بالذات أهوال السعير
تنسخ النار رييعة... في ضحاه
جدول يضحك بالماء النмир

وتستمر المقاطع الثلاثة التالية تعميقا لهذا الصراع الذي حدد الشاعر ملامحه الأساسية في هذا المقطع الأول، وتتفاعل الصور والرموز الجزئية، وتتجاوز معمقة سمات القطبين الأساسيين للصراع: الإيجابية والسلبية، وما يرتبط بهما من قيم ومعان متصارعة؛ القوة والضعف، العزيمة والخور، الحرية والعبودية، ولا يلبث ظل السلبية

والضعف أن يتقلص عن آفاق رؤية الشاعر، ليمتد ضوء الطرف الآخر على كل أبعاد الرؤية، ويعلو صوت القوة ظافرا معتزلاً، وتأتي بقية أناشيد القصيدة غناء جذلا لانتصار القوة والصمود والإصرار والحرية النور، ممثلة كلها في صوت الإسلام المضى المنتصر :

يوم كان الغرب دنيا غيب
وأتى المصباح في كف نبي
يوقظ الأيام من عاتى كراها
بضياء شع بين العرب
وكتباب خط للأرض هداها

ولكن عرامة الشاعر واضطرامه المحتدم لا تتخلى عنه حتى في هذا المهرجان المترقّق بالنور والهزيج، فتطالعنا هذه الروح العارمة في المقطع الأخير متمثلة في هذه الأفعال ذات الدلالات العنيفة: «أشعل» «هز» «تهوى» «حصدنا» «صهرنا» «يعصر» بكل عرامتها واحتدامها في هذا النشيد الختامي العذب على الرغم مما فيه من مسحة حماسية خطابية يندر أن تجدها في هذا الديوان وفي شعر «محمود حسن إسماعيل» كله :

طائر الإسلام، رجّع نغمما
كنت فيه لليالى حلما
أشعل الناي الذى هز السمما
وسقى الأعماق شدوا ملهما

ومن الخلد تلفّت ها هنا
تجد الأغلال تهوى حولنا
قد حصدنا الرق من آفاقنا
وصهرنا القيد من أعماقنا
ودعسونا الله فى إشراقنا

أن يرد الشرق حرا، مثلما
كان من قبل إلى أعبتى المنى
يعصر النور، ويسقى الظلما

وهذا المقطع يقودنا إلى الحديث عن معجم «محمود حسن إسماعيل» الشعري؛ فعلى الرغم من ثراء هذا المعجم وتنوع مصادره وتعددتها فإن ثمة مجموعة من الألفاظ المحورية التي تعتبر محاور أساسية في هذا المعجم، تستقطب كل منها حولها مجموعة من الإيحاءات والمفردات والصور، ولا تكاد قصيدة من القصائد بل لا يكاد مقطع من مقاطع القصيدة يخلو من واحدة أو أكثر من هذه الألفاظ المحورية وما يدور في فلكها من مفردات وصور وإيحاءات .

ومن أهم محاور المعجم الشعري (لمحمود حسن إسماعيل) كلمات: النور، النار، الصلاة، الغناء، الشراب، وما يدور في فلك كل كلمة من هذه الكلمات من ألفاظ، سواء بطريق الترادف، أو الاشتقاق، أو التضاد، أو غير ذلك من العلاقات اللغوية .

وهذه المحاور الأساسية شديدة المرونة والطواعية، وشديدة الثراء، حيث لا يفتأ الشاعر يشكل منها عشرات الصور والأبنية التعبيرية القادرة على استيعاب كل أبعاد رؤيته الشعرية على تعددها وتشابكها وغرابتها وعمقها، حيث يستقطب كل محور من هذه المحاور حوله مجموعة من المفردات والصور والتراكيب ذات الإيحاءات الرحبية .

وكثيرا ما يتعانق في القصيدة الواحدة، وأحيانا في المقطع الواحد من القصيدة، محوران أو أكثر من هذه المحاور، ومن خلال التفاعل بين هذه المحاور المتعانقة تتوالد الصور والرموز والإيحاءات التي لا حد لغناها وقدرتها على التأثير . والمقطع الذي اقتبسناه منذ قليل من قصيدة «شعلة الذات» نموذج جيد لهذا التفاعل؛ فقد زواج فيه الشاعر بين أهم محاور معجمه الأساسية مستخدما كل محور بأكثر من صورة من صورته، ومن خلال تنوع صور كل محور من المحاور من ناحية، وتعانق هذه المحاور وتفاعلها من ناحية أخرى تتوالد الصور، وتنمو الإيحاءات على نحو عبقرى رائع .

ففي المقطع يطالعنا محور «الغناء» ممثلا في أكثر من معطى: النغم، الناي، الشدو . كما يطالعنا محور «الشراب» ممثلا في بعض الأفعال المستمدة من مجاله: سقى، يغصّر، يسقى، ومحور «النور» بدوره يتمثل في مجموعة من المفردات المستمدة من مجاله، إما بلفظه الصريح، أو بمرادفاته أو مضاداته: النور، الإشراق، الظلم، الليالي، ومن مجال محور «النار» يستخدم الشاعر بعض الأفعال: أشعل، صهرنا . ومن آفاق محور «الصلاة» يستمد الشاعر «دعونا الله» .

والشاعر يمزج بين هذه المحاور بصورها ومعطياتها المتعددة مزجا رائعا، مستغلا ما يعرف باسم «تراسل الحواس والمدركات» حيث تتعاقب كل الحواس ووسائل الإدراك وتتراسل في تشكيل شعري حميم؛ فنجد الشدو يسقى، والنور يعصر ويسقى، والناى يشتعل، والرق يحصد، وهكذا تنمو الصور وتتفاعل، وتتضاعف إحياءاتها .

وتراسل الحواس والمدركات وما أشبه ذلك من وسائل تشكيل الصور الشعرية من عناصر شديدة التباعد في الواقع المدرك هو منهج الشاعر المفضل في بناء صورته. فعناصر الصور وجزئياتها في قصائد (محمود حسن إسماعيل) تبدو على قدر كبير من التباعد، بل التنافر، في الواقع المادى، ولكن الشاعر يصهر هذه العناصر المتباعدة المتنافرة في وهج رؤيته الشعرية، ويحقق بينها لونا من التواصل العميق الحميم الذى تصبح به هذه العناصر قسما متآلفة أصيلة في عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعري الفريد .

ويزداد عالم الشاعر تفردا وغرابة حين يمزج بين هذا المنهج في بناء الصورة الشعرية، وبين منهج آخر مناقض له وهو التشخيص؛ فبينما يقوم الأول على تجريد المحسوسات من دلالتها المادية وتحويلها إلى دلالات تجريدية خالصة، يقوم المنهج الآخر على تشخيص المجردات والجسمادات وتحويلها إلى كيانات حية متحركة تحس وتتنفس، وهكذا يتضاعف تركيب العالم الشعري ويزداد ثرائه وقدرته على الإحياء والنفاد .

في قصيدة « بغداد » - وهى واحدة من أطول قصائد الديوان وأجودها - يبدأ الشاعر القصيدة بهذه المناجاة العذبة الرائعة، التى تتحول فيها « بغداد » إلى كيان حى يفيض بالحياة والفاعلية :

لو ألهمتنى طيف صوت من صدى التاريخ حول بابها
أو وشعنتى بسنا من سجدة النور على قبابها
أو ساكبتنى بيد الوحي رحيق الخلد من عبابها
أو فساغمتنى بعبير المجد فى ترابها
ورشفة من وهلة الإيمان فى أهدابها
ومن جلال الشرق من ضحاه فى رحابها
لجئتها بسيكب من مهجتي من الغناء .. لم تره
وسقتها ملاحما للشعر من تاريخها ... معطرة
نقص ألف ليلة جديدة لألفها ومعدرة

لو دندن الشـمـعـور	وأقلع الطـريـق
وفساتنى العـبـور	لسـرـها العـمـيق
فنغممة العـصـور	فى نايها العـريـق
تـدوـخ الـدـهـور	وتسـكر الـرحـيق

وتذهل العبدان ، لو بابل تزجى السحر ، من ربابها
وتعصر الإلهام من كل شج ، أو عاشق غنى بها

أول ما يطالعنا من هذا المطلع هو تشخيص بغداد فى رؤيا الشاعر كائنا حيا جليلا ، يرفع إليه الشاعر مناجاته الوالهة ؛ فبغداد هى الملهمة التى يتمنى الشاعر لو ألهمته صوتا أو طيف صوت من أصداء تاريخها الجليل ، ووشعته بسنا من نورها ، وساكبته رحيق الخلد ، وفاغمته بعبير المجد . . . إلخ ، فالتشخيص إذن فى هذا المقطع - وفى القصيدة كلها - هو الوسيلة الأساسية فى بناء الصورة .

ولكن بغداد ليست مجرد كيان مادي مشخص فى رؤيا الشاعر ، بل لها إلى جانب ذلك ملامحها الروحية والشعورية التجريدية ، ومن ثم فإن الشاعر يلجأ إلى مجموعة من الوسائل التصويرية الأخرى التى تقوم على تجريد المحسوسات وتحويلها إلى دلالات شعورية وفكرية مجردة ، وذلك عن طريق مزجها بعناصر تجريدية ، أو حتى بعناصر أخرى محسوسة من مجال آخر غير المجال الذى استمدت منه العناصر الأولى ، بحيث يؤدي المزج إلى تخلص العناصر من دلالتها الحسية ، وتحويلها إلى عناصر شعورية خالصة .

وهكذا يتآزر هذان المنهجان المتناقضان (التشخيص والتجريد) على تجسيد رؤيا الشاعر بأبعادها المختلفة ويمتزج المنهجان ويتحدان كما تمتزج كل المتناقضات وتتحد فى رؤيا الشاعر بعد أن تنصهر فى وهجها الخلاق . . فنسمع للتاريخ أصواتا وأصداء ، ويمتزج النور والصلاة ؛ ليصبح النور صلاة أو تصبح الصلاة نورا ، ويقترن الرحيق والخلد والعبير بالمجد ، ليفقدا معا دلالتها الحسية ويتحولا إلى معنيين مجردين ، ويتحول الإيمان إلى شراب أو الشراب إلى إيمان يتمنى الشاعر لو منحته بغداد منه رشفة . . . ويمتزج الزمان « الضحى » بالمكان « الشرق » . .

وهكذا تتعانق كل الأبعاد وتمتزج كل المتناقضات فى هذه الوحدة الروحية الشاملة العميقة ، التى تتألف فى ظلها كل مظاهر الكون وتتراسل .

ولم ينس الشاعر أن يتكى هنا على محاور معجمه في هذا المقطع، وهو يستخدم هنا أربعة من هذه المحاور هي : النور، الصلاة، الغناء، الشراب. ولعل شفافية الرؤيا الشعرية هنا لم تجعل للنار - وهي أحد المحاور الأساسية في معجم الشاعر - مكانا. وهو يستخدم كلا من المحاور الأربعة السابقة إما بلفظه أو ترادفاته أو تداعياته المختلفه؛ فمن مجال الصلاة يستخدم: السجدة، القباب، الإيمان، ومن مجال الغناء : الغناء، دندن، نغمة، نايها، العيدان، ربابها، غنى، صوت، صدى، أما الشراب فهو يستخدم من مجالته مفردات: ساكتنى، رحيق، رشفة، سيكب، تسكر، الرحيق، تعصر.

وقد استطاع الشاعر أن يحقق لونا بارعا من الامتزاج الفنى بين هذه العناصر بعضها وبعض؛ فنراه في البيت الثانى يمزج بين محور النور ومعطى من معطيات محور الصلاة «السجدة»، وفي البيت الخامس يمزج معطى من معطيات محور الشراب «رشفة» بمعطى آخر من معطيات محور الصلاة «الإيمان»: «رشفة من وهلة الإيمان»، ويمزج بين المحورين كليهما مرة أخرى فى : (فنغمة العصور... تسكر الرحيق). ومن خلال هذا المزج الرائع بين الأدوات الفنية تتوالد الإيحاءات وتنوع، ويتضاعف عطاء القصيدة.

وإذا كان محور «الغناء» من بين المحاور الأربعة التى اتكأ عليها الشاعر فى هذا المقطع قد احتل من مساحة الصورة العامة أوسع حيز، وطغى على بقية المحاور فإن طبيعة الرؤية الشعرية فى القصيدة هى التى اقتضت هذا؛ فالقصيدة - كما يشير الشاعر فى تقديمه لها - أغنية لبغداد بمناسبة انعقاد مؤتمر الشعر السادس بها، والذى كان الشاعر أحد شداته: «من ضفاف دجلة انسكبت هذه الترنيمة التى كانت إنشاد الشاعر فى مهرجان الشعر السادس ببغداد يوم ٢١ من فبراير ١٩٦٥». ولكن ليس معنى هذا أن القصيدة مجرد قصيدة مناسبات؛ لأن الشاعر الأصيل يستطيع دائما أن يحول أشد المناسبات آنية إلى رؤية شاملة شديدة العمق والرحابة، وشديدة التفرد فى الوقت ذاته، وهذا ما فعله (محمود حسن إسماعيل) فى هذه القصيدة.

وقد اهتم الشاعر اهتماما كبيرا فى هذه القصيدة بكل العناصر الغنائية، وبخاصة عنصر الموسيقى الذى وظفه توظيفا بارعا فى الإيحاء بتنوع رؤيته فى القصيدة بين الغناء والمناجاة، أو بين الغناء والقص؛ فعلى الرغم من أن القصيدة كلها مكتوبة فى إطار وزن عروضى واحد هو «الرجز» فإن الشاعر استطاع أن يجعل البناء الموسيقى فى إطار هذا الوزن على قدر كبير من المرونة والطواعية، حيث يمكننا أن نميز فى يسر بين نظامين من

أنظمة التشكيل الموسيقى فى القصيدة؛ أحدهما أقرب ما يكون إلى قالب النشيد الغنائى يلجأ إليه الشاعر حين يتقمص شخصية المغنى، حيث تبرز عناصر الإيقاع الموسيقى فتساوى أطوال الأبيات وتتحد القافية، بل إن الشاعر لا يكتفى بالقافية فى آخر الشطر (الثنائى) من الأبيات فيعمد إلى بناء الأَشْطَار الأولى كلها فى كل نشيد من الأناشيد على قافية واحدة، مختلفة عن قافية الشطر (الثنائى) :

لو دندن الشـمـمـور	وأقلع الطـريـق
وفاتني العـبـور	لسرّها العـمـيق
فغممة العـصـور	فى نايها العـريـق
تـدوـخ الـدـهـور	وتسكر الـرحـيق

وهو نظام يتكرر فى كل مقطع، حيث يغدو العنصر الموسيقى شديد البروز. أما حين يتقمص الشاعر شخصية القاص أو المناجى فإن العنصر الموسيقى يصبح أكثر تنوعاً وخفوتاً فى الوقت نفسه، ويحقق الشاعر للتشكيل الموسيقى هذا التنوع عن طريق تنويعه لأطوال الأبيات - ما بين خمس تفعيلات وأربع - من ناحية، وتنويعه لنظام التقفية فى المقطع الواحد من ناحية أخرى، كل ذلك دون أن يخرج عن إطار وزن الرجز الذى التزمه، سواء فى الأناشيد الغنائية أو فى بقية الأبيات، وقد أثرى هذا الجوانب الغنائية فى القصيدة دون أن يسقط بها فى هوة الرتابة الإيقاعية .

وبمقدار تنوع أدوات الشاعر الفنية وبراعة وسائله الشعرية تعددت أبعاد رؤيته الشعرية وتنوعت، دون أن تفقد وحدتها وتلاحم أبعادها؛ فإذا كان الإطار العام للرؤية الشعرية فى هذا الديوان هو تلك الرغبة العارمة التى سبقت الإشارة إليها فى تغيير كل ما هو متخلف وردىء فى هذا الوجود، والإصرار على أن تواصل المسيرة الإنسانية طريقها إلى غاياتها النبيلة مكتسحة كل ما يعترض سبيلها من عقبات، فإنه داخل هذا الإطار العام تتعاقب مجموعة من الأبعاد النفسية والفكرية والشعورية التى يتألف من امتزاجها وتلاحمها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان .

ونستطيع أن نميز فى هذه الرؤية بين ثلاثة أبعاد بارزة - على الرغم من تلاحمها وامتزاجها - وهى: البعد الدينى، والبعد الاجتماعى، والبعد القومى، وهذه الأبعاد

الثلاثة يمتزج بعضها ببعض امتزاجا عميقا بحيث يسط كل منها ظلالة من ملامحه على الآخرَيْن، ولكن ربما كان البعد الديني هو أكثر الأبعاد الثلاثة بروزا في الديوان، على الرغم من أنه يكتسى في كثير من الأحيان بلامح اجتماعية، وعلى الرغم من أنه يضيف بعض ملامحه على البعد القومي.

فقارئ الديوان يستطيع أن يحس فيه منذ الوهلة الأولى بلون من الوجد الديني المشوب الذي يطالعه من معظم قصائد الديوان، ولا يتمثل هذا الوجد في مجرد اتخاذ الشاعر من بعض الموضوعات الدينية أطرا لعدد ملموس من قصائد الديوان، وإنما يتمثل قبل ذلك في حرصه على أن يجعل رموزه الكبرى للمسيرة الإنسانية الجليلة رموزا إسلامية، كشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام التي جعلها الشاعر محورا لقصيدتين هما « حادى التغير » و « سجدة في طريق النور »، كما كانت بعد ذلك رمزا جزئيا في قصيدتين أخريين هما، « بغداد » و « شعلة الذات »، وشخصية على بن أبى طالب كرم الله وجهه في قصيدة « سيف الله »، ثم شخصية فيلسوف الإسلام الكبير محمد إقبال في قصيدة « شعلة الذات ».

والبعد الديني في هذا الديوان يحمل طابعا اجتماعيا واضحا، باستثناء قصيدة أو قصيدتين يتوشح فيهما الوجد الديني ببعض ملامح صوفية، ويمكن اعتبار القصيدتين إرهاصا بتحول البعد الديني لدى الشاعر في دواوينه الأخيرة إلى رؤية صوفية خالصة.

ويتمثل الطابع الاجتماعى للبعد الديني في الديوان فى الحرص على إبراز جوهر الإسلام الوضىء، وتنقيته مما قد يرين عليه من صدا الزيف والتكلف والرياء، وإظهار طابعه الإنسانى وعمق حرصه على كرامه الإنسان وسعادته، ومن ثم فإننا نجد قصيدتين متاليتين فى الديوان تفضحان مظاهر التدين الزائفة التى تتستر برداء الإسلام وهى أبعد ما تكون عن الإسلام لكفرها بالإنسان، وعدم إحساسها بهوموم ومتاعبه وآلامه.

وأولى هاتين القصيدتين هى قصيدة « بين الله والإنسان » التى يدين فيها الشاعر أولئك « الذين دميت جباههم من السجود، وعميت قلوبهم عن الإنسان » فاستغرقوا فى مظاهر صلاة مرائية لم تفتح أعينهم على آلام الفقراء، ولم تجعلهم يدركون سر الدمعة التى يذرفها الفقير، ليسقى بها خريفه العطشان، ويسأل الشاعر مثل هذا المصلى المرائى:

إن كنت لا تبصر هذا السر فى خشوعك القرير
فأى شىء نحوه سبابة كذابة تشير!

وتستمر القصيدة على هذا المنوال تفضح مظاهر الرياء الدينى، وتكشف عن حقيقة الجوهر الإنسان الوضىء للدين .

أما القصيدة الأخرى « قبرة الإحسان » فإن الشاعر يدين فيها مظهر آخر من مظاهر الرياء الدينى ممثلاً فى أولئك « المرائين بالصدقات فى خريف المساكين » الذين يبطلون صدقاتهم بالمن والأذى، ويظنون أنهم قد اشتروا الفقراء بما قدموا لهم فى حقوقهم فى مال الله الذى آتاهم، ويفتنُّ الشاعر فى تصوير عمق إحساس الفقير بالألم والهوان وهو يتلقى الصدقات مشوبة بالمن والأذى، وتنتهى القصيدة بنغمة إصرار جليلة تتغنى بحق الفقراء فى مال الله الذى أجراه على يد الأغنياء :

وأنا الظمــــآن إلى حــــقى
فى درب لا يعــــرف رقى
ولشئــــى ســــمــــوه رزقى
سأواصل ســــيــــرى لأراه
حــــرا لا تطرف عــــيناه
وســــواه لا أعــــرف بدلا

دائما الإصرار على السير لتحقيق أهداف الإنسانية النبيلة .

وهكذا يمتزج البعد الدينى والبعد الاجتماعى على هذا النحو البارع الذى يحمل فيه البعد الدينى ملامح اجتماعية واضحة .

أما البعد الاجتماعى فى الديوان فإلى جانب امتزاجه بالبعد الدينى الآخرين فى أكثر من قصيدة فإن الشاعر يجعله إطارا عاما لأربع من قصائد الديوان هى قصائد « لابد » و « قصة الكوخ » و « غن للملاح » و « فقراء » ولكن اثنتين من هذه القصائد الأربع وهما « قصة الكوخ » و « غن للملاح » تطفئ عليهما نبرة خطابية عالية نادرا ما تطالعنا فى شعر (محمود حسن إسماعيل) وتزداد حدة هذه النبرة وبروزها فى القصيدة الأخيرة حتى تبدو غريبة على تجربة هذا الديوان، بل وعلى عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعري كله . فهى أقرب ما تكون إلى نشيد حماسى ليس وراء الإيقاع الحماسى فيه والألفاظ والعبارات المجلجلة حظ كبير من الشعر الحقيقى، وتطالعنا هذه النبرة الحماسية منذ مطلع القصيدة :

معنا يا فجر ، وازحف بصباح الثائرينا
وانشر البعث ، وفجر نوره للزاحفينا
وتقدم ، وترنم ، واملا الدنيا رنيننا
نحن من حولك نمضي كل يوم ظافرينا

وتخف حدة هذه النبرة قليلا في بقية المقاطع، ولكن دون أن تتخلى القصيدة عن خطابيتها ومباشرتها. ولعل هذه القصيدة من نتاج المراحل المبكرة في رحلة الشاعر الشعرية ضمها إلى هذا الديوان لانتمائها إلى بعض أبعاد الرؤية الشعرية فيه .

أما البعد القومي في الديوان فيطالعنا من قصيدتي «بغداد» و «التائهة»، وهو في القصيدتين أيضا يمتزج هو والبعدان الآخران امتزاجا فنيا رائعا، حيث يحمل الوجه القومي في قصيدة «بغداد» ملامح إسلامية وضيئة، وهذه الملامح ذاتها ذات طابع اجتماعي، بحيث تتعاقب الأبعاد الثلاثة عنقا حميما في مثل هذا المقطع من القصيدة :

من ها هنا .. والنور لم يغفل سناه أبدا
وراية الإسلام لم يترك ضحاحا أحدا
وكيف ؟! والسماء خطت فوقها «محمدا»
محرر الإنسان ، داهى الرق والهوان في جبينه
بثورة شبت على تكالب الأغلال في يمينه

فـذوبـت قـيـودـه	بصـيـحة القـرآن
وأضـرمت وقـودـه	في جـبهة الطغـيان
وحـررت وجـودـه	من قبـضة الأوثان
وحـرمت سـجـودـه	إلا إلى الرـحـمن

وهكذا تتخلى بغداد في هذه القصيدة عن دلالتها الجغرافية المكانية المحدودة، لتصبح معنى قوميا شاملا، بل قيمة إنسانية وضيئة، وتتصاعد مع نهاية القصيدة أنغام أمنية قومية بالغة العذوبة، وبالغة العرامة والenfوان في الوقت ذاته، بأن يتحقق حلم الوحدة الكبير، والنصر الباهر :

ونلتقى يا عرب الوحدة فوق ربوة الميعاد
وبيرق النصر يعيد اللحن في السماء ... يا بغداد

أما قصيدة «التائهة» التي كانت وحيا لزيارة قام بها الشاعر إلى أرض المعراج حيث «أحس بعذاب الترب وثورته التي يتضرم لهيبها على خطى التائهة الملعونة ... إسرائيل» فإن البعد القومي فيها يمتزج هو والبعد الديني، حيث يدين الشاعر موقف إسرائيل من الرسل والأديان في إطار إدانته لوجودها اللامشروع، ولقيامها على الشر والعدوان. ولكن القصيدة لا تبلغ - من حيث النضج الفني - مستوى «بغداد»، حيث يغلب الشاعر في بعض مقاطعها شعوره الثائر المحتدم ونقمته على إسرائيل وعدوانيتها وشرورها، فيعبر عن هذه الأحاسيس المضطربة تعبيرا ساخطا أقرب إلى الهجاء المباشر منه إلى الفن الشعري الراقى، وتتردد في القصيدة مفردات قاسية الوقع، غريبة على معجم «محمود حسن إسماعيل» الشعري الشفيف :

عـاـريـة طافت بزناـر	مـجـدـل بالخـزى والعـار
مـرجـومة النظـرة، فـي لـحـها	تـابـوت أـرجـاس وأوزار
فلو سـرت كـانت خـنا هـاربا	مـن نـدم فـي النـفس مـوار
.....
بـنت الخـطايـا السـود دارت بـها	رـحـيق أفـاقـين أشـرار
مـن غـابر الـدهـر لـها سـيرة	ضـافت بأوطـان وأسـفار
نـهارها يـجـتر زيف الرؤى	فـهو ظلام فاسـق عـار
ولـيلها مـعصية جـنحت	كـالبـوم فـي أطلال أوكر

وهكذا تستمر نغمة الإدانة عالية، تقف على مشارف الهجاء السافر، وبرغم جلال الشعور الذي يعبر عنه الشاعر في القصيدة وقداسته فلا شك أن طغيان هذه النبذة الهجائية على القصيدة قد أفقدت هذا الشعور شيئا من نبالته، فضلا عن أنها أفقدت البناء الشعري الفني بعض تفرد وخصوصيته. وتنتهي القصيدة بأمنية قومية شبيهة بتلك التي انتهت بها قصيدة «بغداد» وإن كان بنبرة أعلى وأشد حماسا :

وفي غد أرقب خيل الضحى تزار في غضبة أحرار
تدق باب العار تهوى به وترفع الراية للشـار

وعلى هذا النحو البارع المحكم تتلاحم خيوط النسيج الشعوري للرؤية الشعرية في هذا الديوان، وتمتزج أبعاد هذه الرؤية وتتعانق في وحدة شاملة عميقة، وهكذا تترايط الأدوات الشعرية وتتحد وتتكامل ممتزجة في الوقت نفسه بخيوط النسيج الشعوري والنفسي والفكري في الديوان، وتنصهر كل هذه العناصر في وهج ذلك الوله الروحي الحار العميق الذي يميز رؤية «محمود حسن إسماعيل» الشعرية، لتحقيق للديوان وحدة فنية وشعورية شاملة تبسط ظلالها على كل قصائد الديوان، وتحتضن كل مكوناته.

وعلى هذا النحو يصوغ «محمود حسن إسماعيل» في تبث وإخلاص صوفيين ملامح عالمه الشعري الفريد الذي أرجو أن تكون هذه الكلمات قد نجحت في أن تقف بالقارئ على أبوابه، لتتركه بعد ذلك ليرتاد بنفسه أرجاءه، ويكتشف آفاقه السحرية الغريبة الثرية، ويظفر بهذه النشوة الروحية العميقة التي يثيرها في النفس اكتشاف مثل هذا العالم الرحيب الفريد!

من أصول الحركة الشعرية الجديدة

« الناس في بلادى » لصلاح عبد الصبور (*)

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية التى تلت ديوانه الأول « الناس في بلادى » قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا - سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشمولها واتساع مداها، أو من ناحية الأدوات والتقنيات الفنية التى تجسد هذه الرؤية - فإن هذا الديوان الذى ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن (١) يحتل مكانة خاصة فى تاريخ الحركة الشعرية الجديدة، ويمثل علامة بارزة على طريق هذه الحركة باعتباره واحدا من الأعمال الرائدة التى أسهمت فى إرساء دعائمها، وتحديد قسّماتها الفنية والفكرية، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن .

فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية، وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقررة .

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية فى ديوانه الأول من خلال الإنجازات الشعرية الكثيرة التى يحفل بها الديوان، والتى تجسد مفهوم عبد الصبور للشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فى قصيدتين مهمتين من قصائد الديوان يعدان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد، قد لا يكون لهما فى تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة « فن الشعر » Aart Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الكلاسيكية، أو لقصيدة فرلين التى تحمل نفس الاسم Aart Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها، ولكنهما كانتا بدون شك منبعا استلهمت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس فى هاتين القصيدتين مسوح

(*) نشر دار الآداب ، بيروت ، ١٩٥٧ .

(١) كان هذا عندما ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٨٢ .

المنظرين وواضعى القواعد كما فعل بوالو فى منظومته المطولة، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا كما فعل فرلين فى قصيدته منذ عنوانها، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور، والكثير من تواضعه .

والقصيدة الأولى التى جعل عبد الصبور هذه القضية محور الرؤية الشعرية فيها هى قصيدة « رحلة فى الليل » أولى قصائد الديوان، وهى قصيدة طويلة تتألف من ستة مقاطع يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا، وقد جعل المقطع الرابع منها والذى يحمل عنوان « السندباد » يدور حول عملية الإبداع الشعرى، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية، وبجماهيره من ناحية أخرى، كل ذلك من خلال بناء شعرى بارع .

وفى هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كثر ثمين من كنوز التراث، سيصبح له شأن خطير فى ديوان الحركة الشعرية الجديدة بعد ذلك حتى لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يمتح من عطاء هذا الكثر على صورة أو أخرى، وهذا الكثر هو شخصية السندباد البحرى إحدى شخصيات « ألف ليلة وليلة » الذى ارتبط اسمه فى الليالى بالمغامرة والتجوال حتى أصبح اسمه علما على المخاطرة وخوض الأهوال . وقد وظف عبد الصبور هذه الشخصية توظيفا فنيا رمزيا، وأضفى عليها ملامح معاصرة فأصبح السندباد مغامرا عصريا، رحلته فى بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعرية، وصراعه مع الحروف النافرة الجموح المبهمة الملامح من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات شاعرة، وتبلغ هذه المعاناة ذروة توترها فى آخر المساء، ذلك الوقت الذى ينعم فيه الناس بلذيق المنام؛ وفى هذا الوقت يرخى الشاعر السندباد الشراع لسفينة لتبحر فى بحار العناء والمكابدة، فيمتلئ وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع الكلمات المبهمة الخطوط كوجه فأر ميت، وينضج جبينه بعرق المعاناة، وحتى الدخان الذى يهدئ التوتر ويمنح الأعصاب المشدودة لونا من الاسترخاء والخدر، حتى هذا الدخان تلتف دوائره حوله كأذرع الأخطبوط إنه تصوير شعرى بارع لهذا المخاض الذى يعانى فيه الفنان فى سبيل إبداع العمل الفنى الحق . . . هذه المعاناة المبدعة التى يتحملها الشاعر راضيا من أجل اقتناص الومضة الشعرية الباهرة؛ فالشعر لم يعد ترفا فنيا مجانيا وإنما أصبح عناء ومكابدة وجهدا مخلصا واعيا . . . وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى الإبداع فلا بد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقى، فلم يعد تلقى الشعر بدوره متعة سطحية مجانية، وإنما أصبح جهدا جادا وشاقا يبذله المتلقى

للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي في الوجدان، والشاعر لن يستطيع أبداً أن ينقل إلى القارئ تلك الرعشة الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعداً لبذل جهد في التلقى مكافئ لذلك الجهد الذي بذله الشاعر في الإبداع، ما لم يكن قادراً على مشاركة الشاعر مغامرة إبداعه واكتشافه، تلك المغامرة الشاقة الممتعة. ولكن القارئ العربي قارئ سلبي ينتظر من الشاعر أن يقطف له ثمار تجربته ويقدمها إليه على طبق من ذهب وهو منكبٌ على معاقرة سليلاته وملذاته الحسية السطحية، وذلك هو أحد هموم الشاعر العربي المعاصر التي استبطاع عبد الصبور أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق، مستغلا إمكانات الكنز الثرى الذي اكتشفه؛ فكما أسعفه أنموذج السندباد في تجسيد القضية في وجهها الأول الإيجابي - الإبداع - أسعفه أيضا في تجسيدها في وجهها الثانى السلبي - التلقى - فقد كان أصدقاء السندباد البحرى وندمانه الكسالى فى «ألف ليلة وليلة» يتظرونه فى كل رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملا بالكنوز، ويحكايها مغامراته ومخاطراته، والأهوال التي صادفها فى رحلته، فيجلسون إليه يستمتعون بهذه الكنوز المادية والفنية التي لم يكلفوا أنفسهم بذل أى جهد فى سبيل الظفر بها، وقد استغل عبد الصبور هذا المعطى من معطيات قصة السندباد فى تصوير جماهير الشاعر المعاصر السلبيين، ندمان السندباد الكسالى، الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثمار مغامرته ومعاناته الباهظة دانية شهية، فعندما تنتهى رحلة الشاعر السندباد فى بحار المعاناة مع الكلمات والحروف، ويعود بصيده الفنى الثمين فى آخر المساء يأتى إليه الندمان مع الصباح ويعقدون مجلس الندم «ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم» ولكن السندباد الشاعر يدرك ملء بقله أن هؤلاء المثلقيين الكسالى لن يستطيعوا أبداً أن يظفروا بمتعة هذه الكنوز ما لم يشاركوا فى مغامرة اكتشافها، ولن يشعروا برعشتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا عناء انبثاقها: «لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق» «إن قلت للصاحي انتشيت قال كيف؟» هكذا يتردد صوت السندباد محزوناً محبطاً، ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد فى سبيل الظفر بهذه المتعة الروحية الخارقة التي يعانى الشاعر وحده روعتها وعذابها، وهكذا يأتى صوت الندمان الكسالى لاهيا لامباليا، مؤكداً للسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبداً فى مشاركته مغامرة اكتشافه، وسيقنعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الثمار الروحية التي لن يستشعروا حلاوتها ما لم يعانون مشقة اقتطافها، عاكفين على مقارفة ملذاتهم الحسية الهابطة.

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء
وحيثما تعود نعدو نحو مجلس الندم
نحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جماهيره فإنه لا يستطيع أن يكف عن المغامرة والاكتشاف والإبداع، وتلك هي مأساته، لأنه إن كف عنها انتهى، فهو يحقق كيانه عن طريقها : « السندباد كالإعصار إن يهدأ يموت » .

أما القصيدة الثانية التي اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعري فهي قصيدة «أغنية ولاء» التي يرتد فيها الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو المنبع الصوفي - والديني عموما - بعد أن ارتد في «السندباد» إلى الموروث الشعبي، ليوظف معطيات هذا الموروث في تصوير علاقة الشاعر بالشعر وضرورة تجرده له وفنائه فيه . والمعطى الأساسى الذى وظفه عبد الصبور من معطيات التراث الصوفى فى هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفى، وتفانى المحب فى المحبوب إلى حد الفناء، وتدلل المحبوب وتعالى، وطالما ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة، والتعبير عما يتحمله العاشق من صدود المعشوق وتناثيه . وقد استغل عبد الصبور هذه التيمة الصوفية فى تصوير ولائه للشعر وتجرده له وتدلل الشعر عليه مع كل هذا الولاء؛ فبعد أن يهين الشاعر العاشق للمعشوق الشعر كل وسائل اللقاء، وبعد أن يتجرد له فيهجى فى سبيله كل شئ ويتخلى عن كل شئ، ويخرج إليه متجردا إلا من شملة الإحرام كما يفعل الحاج إلى بيت الله الحرام :

هدمت ما بنيت
أضعت ما اقتنيت
خرجت لك
على أوافى محملك

كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك

باذلا حتى حياته ذاتها فى سبيل وصل المعشوق، مؤمنا بأن «من أراد أن يعيش
 قليمت شهيد عشق» - بعد هذا كله يتدلل المعشوق فلا يجيء . . . وسوف يحسن الشاعر
 فى لحظه ضعف عارضة بفداحة هذا الثمن الباهظ، وضخامة التضحية، وسوف يعبر عن
 هذا الإحساس تعبيرا بالغ العذوبة والأسى فى غير هذا الديوان، فيقول فى قصيدة «أغنية
 الشتاء» أولى قصائد ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» :

الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
 من أجلها خرجت
 من أجلها صُلبت
 وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
 ترجنى خوفا
 وحينما ناديته لم يستجب
 عرفت أننى ضيعت ما أضعت

ولكن عبد الصبور رغم لحظات الضعف العابرة هذه يظل إلى آخر حياته وفيا لهذا
 المحبوب القاسى، قانعا بأن يكون مريدا من مريديه وتابعا من أتباعه، واجدا فى مجرد
 عشقه له وتجرده وفنائه فيه مبعثا للزهو على الأقران، مؤكدا - كما فعل فى نهاية «أغنية
 ولاء» - أنه لن يحيد عن طريقة مهما كان الثمن فادحا، والعناء باهظا، وتدلل المحبوب
 وصدوده قاسيين :

معذبنى .. يا أيها الحبيب
 أليس لى فى المجلس السنّى حبة التبّيع
 فإننى مطيع
 وخادم سميع

.....

فإن لطفك هل إلى رنوة الحنان
 فإننى أدل بالهوى على الأخدان
 أليس لى بقلبك العميق من مكان
 وقد كسرت فى هواك طينة الإنسان !؟

لقد تركت هاتان القصيدتان بصمات واضحة على ديوان الشعر الجديد، لا بمجرد ما اكتشفناه من كنوز التراث، وما وظفته من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعري تجسيدا شعريا، وتصويرهما لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى، وبألربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، ووضع فكرة العشق الشعري، فى مقابل فكرة «العشق الصوفى»، واعتبار الشعر معاناة واعية مخلصه واكتشافا جديدا للكون والإنسان، ومعانقة مخلصه لقضايا الإنسان وهمومه الروحية والفكرية والاجتماعية، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تبتذل بالتكرار وطول الاستخدام، ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية .

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية والفكرية التى يتألف منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان وتنوعها، فإن هذه الخيوط تتشابك وتتلاحم تلاحما شديدا لتكون نسيجا واحدا على قدر واضح من التجانس يضيف على الرؤية الشعرية فى الديوان كله لونا من الوحدة النفسية التى تصعب مهمة من يهدف إلى تمييز الخيوط التى يتألف منها نسيج هذه الرؤية، ولكن هذا فى كل الأحوال لا يمنع من محاولة تلمس بعض الخيوط الأساسية فى هذا النسيج على الرغم من تشابكها والتحامها بالخيوط الأخرى، والتحامها قبل ذلك بالأدوات والوسائل الشعرية التى تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة .

ويأتى فى مقدمة هذه الخيوط :

الحزن :

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى بشكل عام، ويزداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة، ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فمن الطبيعى أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل، ولهذا نجد الحزن ملمحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية فى ديوان «الناس فى بلادى» وخيطا أصيلا فى نسيج هذه الرؤية، يتفاعل مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية، يكتسب من ظلالها وألوانها، ويلقى عليها بظلاله، الشفيفة أحيانا والكثيفة فى معظم الأحيان .

ونجد الشاعر يفرد للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان «الحزن» يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعري، يطرح في مطلعها حزنه في عبارة تقريرية ثقيلة الوقع «يا صاحبي إني حزين» ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريرى أن يخضع الحزن للتأمل الشعري، ولكن التقريرية كانت تغلبه، ربما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر ثقلًا وفداحة من أن يستطيع الشاعر التخلص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فنيا .

ويحمل المقطع الثانى من أولى قصائد الديوان «رحلة فى الليل» عنوان «أغنية صغيرة» وفى هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش فى عشه الوادع مع وحيدة الزغيب عيشة هائلة و «ذات مساء حط من على السماء أجدل منهوم، ليشرب الدماء، ويعلك الأشلاء والذماء» ويعتذر الشاعر لصديقتة فى نهاية القصة عن خاتمها الحزينة بأنه حزين . . . نفس العبارة التى بدأ بها قصيدته «الحزن» ولهذا المقطع دلالة بليغة على مدى تغلغل الحزن فى وجدان الشاعر حتى إن أغنياته ذاتها تمتزج بالحزن.

ولكن الحزن لا يطالعنا دائما من ديوان «الناس فى بلادى» بهذه المباشرة والوضوح بل يتلبس بأشكال كثيرة ويطالعنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا فى الديوان، ففى مقطع «السندباد» الذى يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد واقتناصه ألومضة الشعرية المنشودة يختلط الإحساس بالزهو بلامح حزن خفى . وفى «مرتفع أبدا» التى تصور لحظة من أشد اللحظات النفسية فى الديوان إشراقا وبهجة وهى لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية فى بورسعيد فى يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها جنود الاحتلال يطالعنا الحزن بوجهه الخفى من خلال ملامح الإشراق التى تفيض ببهجة الانتصار، حيث لا ينسى الشاعر أنه :

فداء تلك اللحظة المجيدة الشريّة
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كى يجعلو قلوبهم تلا من التراب
يقوم فوقه العلم

وهكذا لا ينى الحزن يطالعنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى قصائد الديوان، وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التى تدور فى فلكها الشعري من أكثر الألفاظ دورانا فى معجم عبد الصبور الشعري فى هذا الديوان .

ويقترن الحزن بالليل فى كثير من القصائد، فالحزن فى قصيدة «الحزن»: «يولد فى المساء لأنه حزن ضرير» وفى مقطع «أغنية صغيرة» من قصيدة «رحلة فى الليل» يهبط الأجدل المنهوم على عش الطائر وفرخه فى المساء، وفى مقطع «بحر الحداد» من نفس القصيدة يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه فى بحر الحداد، وفى «هجم التار» يكون الليل والظلمة البلهاء مكونين أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التى رسمها الشاعر لمعسكر الأسرى، وفى قصيدة «الشهيد» يكون المساء هو موعد الشاعر مع ذكريات الشجن واللوعة التى تثيرها فى نفس زيارة طيف صديقه الشهيد:

كل مساء موعدى مع المخرج الشهيد

.....

كل مساء

بلا ملال

يهيج فى قلبى اليلع والشجى

ولكن ليس معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة، فنحن نجده فى قصائد أخرى فى الديوان ذلك الليل الرومانسى الشفيف، صديق الشعراء، وملاذهم الروحى الحانى، فهو فى «أناشيد غرام» أخو الشاعر وصديقه وملاذه الحانى الذى يرتقى فى أحضانه الرحيمة قريبا :

أما أخى ... زميل غربتى المساء

فقد غفا بجانبى ينتظر الجواب

وحين عاد صاحبى غائمين

عانقته، ونمت فى أحضانه الرحيمة

وكذا فى «الملك لك» يغدو المساء موعدا لنشوة روحية غامرة، وفرح سماوى غريب يغمر أرجاء نفس الشاعر .

الموت :

والموت ملمح أساسى آخر من ملامح الرؤية الشعرية فى ديوان «الناس فى بلادى»، ويروع القارئ مدى ضخامة الرقعة التى يحتلها الموت من مساحة الرؤية

الشعرية فى هذا الديوان، فهو يكاد يطالعنا من كل قصيدة من قصائد الديوان، وكأنه قدر يتربص بكل الأشياء الجميلة والنبيلة فى رؤية الشاعر.

فى أولى قصائد الديوان «رحلة فى الليل» يلقي الموت بظلاله القائمة على أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة، فيطالعنا من عنوان المقطع الأول «بحر الحداد»، ويتربص فى المقطع الثانى «أغنية صغيرة» بالطائر الصغير وفرخه، وفى «هجم التار» يزحف الموت فى ركب التار الغاشم لينشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة الآمنة، وفى «شوق زهران» يترصد الموت ذلك الإنسان الطيب الأليف القوى الممتلىء بحب الحياة «زهران»، وفى «أبى» يصبح الموت الذى اختطف الأب هو محور الرؤية الشعرية فى القصيدة كلها، وفى «الناس فى بلادى» يكون الموت قدر «عم مصطفى» ذلك الإنسان الطيب الوديع المؤمن الذى عقد الشاعر أواصر صلة عميقة بينه وبين القارئ من خلال تلك الصورة الوديدة التى صور به، وتدور قصيدة «السلام» كلها حول تصوير لحظة احتضار لإنسان يموت، وفى «عودة ذى الوجه الكئيب» يكون الموت والدمار نهاية ذوى الفضل والأمردين معا، وفى «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» يطالع شبح الموت الشاعر حتى فى عيد ميلاده، وفى «الملك لك» يختطف الموت الأخ الذى كان يفيض قوة وشبابا وعنفوانا. وتدور قصيدة «طفل» كلها حول احتضار الحب الطفل وفى «رسالة إلى صديقة» يموت الشيخ محبى الدين الدرويش الصوفى الذى كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة، والذى كان صلة بين قلب الشاعر اللجوج وبين السماء وبموته تصرمت أواصر الصفاء بينهما، وفى «ذكريات» يطالعنا الموت بوجهه مرتين؛ حيث يموت البطل فى البداية فى سجنه فى كوخه الدليل، ثم تدب الحياة فيه بعد عام فيهب يبتغى النجاة، لكن الموت لا يتركه يفلت منه، فيموت من جديد ميتة الشهيد، وفى «حياتى وعود» يطالعنا الموت بوجهين مختلفين أيضا؛ أولهما موت الحبيبة الأولى للشاعر، والثانى موت الحب الثانى - رغم بقاء الحبيبة - وفى «نام فى سلام» يكون الموت قدر ثلاثة من المعالم النبيلة التى حاولت أن تضحي بحياتها فى سبيل القيم النبيلة، وهم سقراط، والمسيح عليه السلام - الذى استعار الشاعر ملامح شخصيته من الكتاب المقدس - ومحمد نبيل، صديق الشاعر الطيار الذى سقطت طائرته على رمال غزة، والذى يلح موته على وجدان الشاعر إلحاحا شديدا، حيث يطالعنا من قصيدتين أخريين هما «إلى جندى غاصب... سأقتلك» و«الشهيد» التى تدور كلها حول موت محمد نبيل، وأخيرا فى «مرتفع أبدا»



يطالعنا الموت حتى من خلال أكثر اللحظات إشراقا وهى لحظة ارتفاع العلم، ليصبح عنصرا من عناصر هذه الصورة الزاهية.

لقد كانت فكرة الموت تلح إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر وتلون أفق رؤيته، ولفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد بينه وبينها أواصر ألفة ومودة، وأن يقدمها فى بعض الأحيان فى صورة لا تخلو من جاذبية؛ ففى «رسالة إلى صديقة» يقدم الشاعر لموت الشيخ محيى الدين صورة ساحرة تفيض نورانية وصفاء :

... حين مات فراح ربح طيب

من جسمه السليب

وطار نعشه

وفى «نام فى سلام» و «سأقتلك» و «مرتفع أبدا» و «الشهيد» يكون الموت شهادة تتضاءل إلى جانبها كل حياة .

الحب :

والحب فى «الناس فى بلادى» حب رومانسى شفاف، يهوم فى أغلب الأحيان فى آفاق روحانية رفيعة ، ويكاد المحبوب يتحول إلى معنى تجريدى يند عن التحديد الملموس والتجسد الواقعى، والشاعر ينادى الحببية دائما بألفاظ التقديس والإجلال مثل: يا صديقتى، يا واحدتى، يا مليكة النساء، يا سيدتى، يا نجمى الأوحى، يا مسيحى الصغير، يا فتتى، يا جتى، يا أملا، يا زهرا، يا طائرا، يا ليلاي ... إلخ .

وحتى حين يحاول الشاعر أن يضيف لونا من الواقعية على ملامح الحبيب، تظل الصورة التى حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعى، ففى «سوناتا» مثلا :

وفرشته من حرير الشام
ومسحت كفك بالعنبر
وخط من الذهب الأصفر

وكان سريرك من صندل
وطوقت جيدك بالياسمين
وثوبك خبط من الموسلين

إنها صورة - رغم مادية عناصرها - أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع الحقيقى، ومثل هذا ما فعله الشاعر فى «أغنية حب» .

وتبقى بعد ذلك قصيدتان فى الديوان أخذ الحب فيهما طابعا ماديا حسيا وهما قصيدتا «منحدر الثلج» و «غزلية» ولذا فهما تعدان غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان .

والحب فى قصائد قليلة فى الديوان حب خصب معطاء ودرب من دروب الخلاص التى يلوذ بها الشاعر؛ فهو فى «سوناتا» ملاذ روحى ورجاء أخير للشاعر يفر إليه من هموم الحياة وجهامتها .

وفى العصر شفتك يا فتنتي
وقبلت ثوبك يا فتنتي
ولم نفترق فى الزحام البليد
لأنك أنت رجائي الوحيد

وفى «رسالة إلى صديقة» يكون لرسالة الحبيبة تأثير سحرى خارق، حيث تشفى آلام الشاعر وأوصابه وتقرن فى رؤيته بالمعجزات النبوية (قميص يوسف، ومعجزات عيسى، عليهما السلام) :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناء الفؤاد للمكروب

وفى «أغنية حب» يكون وجه الحبيب خيمة من نور ويبرق الشاعر المنشور .
ولكن الحب فى معظم القصائد هو الحب المحبط المهزوم؛ فهو فى «طفل» حب محتضر غارب يرثيه الشاعر، وهو فى «الإله الصغير» حب غادر هاجر، وهو فى «حياتى وعود» حب محبط مرتين، هزمه الموت مرة والخيانة مرة أخرى، وهو فى «الوعد الأخير» ذكريات حب هاجر، وهو فى «يا نجمى يا نجمى الأوحى» حب محكوم عليه بالهزيمة والموت لأنه يغالب ظروفًا أعتى منه :

ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن نجمى حتى الحب

وهكذا تتعاقب هذه الخيوط الثلاثة «الحزن» و «الموت» و «الحب» هذا العناق الرائع في رؤية الشاعر في هذا الديوان .

الوطن :

الوطن مكون بارز من مكونات الرؤية الشعرية في ديوان «الناس في بلادى» ويلاحظ في القصائد التي تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية عبد الصبور الشعرية في هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بفكرة «الاستشهاد»، وكانت هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا وإكبارا، فنجده يتغنى باستشهاد صديقه الطيار محمد نبيل في ثلاث من قصائد الديوان هي «نام في سلام» و «إلى جندى غاصب... سأقتلك» و «الشهيد»، وفي القصيدة الأولى يقرن تضحية صديقة الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية الكبار أمثال سقراط والمسيح عليه السلام، وفي القصيدتين الأخريين يمتزج الإحساس الذاتى بفقدان الصديق بالشعور القومى امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين، ويختلط بكأؤه لصديقه باعتزازه باستشهاده، وتذوب ملامح الصديق الفقيد في ملامح المجاهد الشهيد، فينسب غناؤه الشجى على هذا النحو فى «الشهيد» :

وحين يوغل المساء أهتف اسمه الحبيب

أدعوه أن يخف لى من أفقه الرحيب

يجئ .. لا يكسر قلبى

ويتكى جنبى على سريرى

لكن عينى تطرفان ... تعشيان

وكيف لى .. وجرحه في وجهه مصباح

.....

وأمس مر، ثم حيا وجهه الوضىء

هنيهة، وماج ثوبه على استدارة الأفق

فوق ربا المدينة الفساح

وانطفأت جراحه فى صدرها الجرىء

ونور المساء بالجراح

كأنه صباح

وفى «شوق زهران» يخلد الشاعر استشهاد زهران أحد شهداء دنشواى، وفى «مرتفع أبدا» لا ينسى الشاعر فى لحظة زهوه بالنصر أن ثمن هذه اللحظة المنتصرة المجيدة كان ألوف الشهداء من أحبائنا الذين ذهبوا كى يجعلوا من قلوبهم تلا يرتفع فوقه العلم. لقد كانت الشهادة قيمة نبيلة من القيم التى امتزجت بوجودان الشاعر وترسخت فيه.

ويطغى على بعض قصائد البعد الوطنى لون من المباشرة والتقريرية والخطابية، وبخاصة قصيدة «إلى جندى غاصب .. سأقتلك» حيث تسودها نبرة خطابية خشنة الرنين، تطالعنا منذ عنوانها الخشن الغليظ «سأقتلك»... ثم تنساب عبر مطلعها الصاحب الغاضب :

سأقتلك

من قبل أن تقتلنى ... سأقتلك

من قبل أن تغوص فى دمي أغوص فى دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا

وإن كانت هذه النبرة التقريرية العالية لا تلبث بعد ذلك أن تتحول إلى رؤية شعرية شفافة، ولعل فى عرامة إحساس الشاعر القوى بالحق ضد أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن ما يفسر سر هذه النبرة التقريرية الصارخة فى مطلع القصيدة وفى بعض مقاطعها الأخرى .

الفكر:

يلفت النظر فى هذا الديوان أن البعد الفكرى التأملى الذى سوف يصبح أكثر الأبعاد فى رؤية عبد الصبور الشعرية وضوحا فى دواوينه التالية يبدو فى هذا الديوان شبيها الخفوت، ويكاد يتوارى خلف الملامح الأخرى للرؤية الشعرية، فقد كان إحساسه فى هذا الديوان يغلب فكره، وكان ينجح فى تحويل الهموم الفكرية إلى أحاسيس نابضة، ولكننا مع هذا لا نعدم أن نجد قصائد قليلة يغلب عليها التأمل الذهنى، والانشغال ببعض الهموم الفكرية العامة انشغالا عقليا، كما فى «الملك لك» مثلا، و «رسالة إلى صديقة» وبعض القصائد الأخرى .

ولعله ممّا يتصل بهذا البعد الفكرى فى الديوان انشغال الشاعر ببعض الأفكار والرؤى الصوفية، وإن كان عبد الصبور فى الغالب يوظف فى «الناس فى بلادى» هذه القيم الصوفية توظيفاً فنياً للتعبير عن بعض أبعاد رؤيته الأخرى أكثر مما يجعل هذه القيم موضوعاً لتأمل ذهنى، وهذا واضح فى «أغنية ولاء» التى جعل فيها من تجربة «العشق الصوفى» معادلاً فنياً لتجربة المعاناة الشعرية، وكذلك فى «الملك لك» التى استغل فيها بعض أصداء تجربة الوصول الصوفى للتعبير عن تلك النشوة الروحية الباهرة التى يحسها.

وفى «رسالة إلى صديقة» يفتنُّ عبد الصبور فى تصوير شخصية الصوفى المجدوب الشيخ محبى الدين، ويجعل من ملامح الصفاء التى تشع من هذه الشخصية وسائل لتصوير بعض أحاسيسه الروحانية الخاصة . باختصار، فإن البعد التأملى الذهنى فى هذا الديوان يعد أشد أبعاد الرؤية الشعرية فيه خفوتاً .

الأدوات

اللغة :

كان صلاح عبد الصبور يدرك جيداً أن الشعر تشكيل لغوى فى النهاية، وأن كل المشاعر والأحاسيس والأفكار والمغائى تظل عناصر غير شعرية حتى تتشكل فى أبنية لغوية خاصة، وأن هذه الأفكار والأحاسيس تبرز بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها، وأن اللغة فى العمل الشعرى ليست أداة توصيل وإنما هى أداة إبداع وخلق . ولهذا كله حرص عبد الصبور على أن يرهف لغته ويشحذها ويفجر فيها من الطاقات التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة، وتجسيدها تجسيدا فنياً .

لقد اهتم عبد الصبور فى هذا الديوان اهتماماً كبيراً باللغة سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التركيب، فشحن مفردات معجمه بطاقات إيحاءية بالغة الثراء حتى لتجد اللفظة الواحدة من ألفاظ هذا المعجم تشع - عبر السياقات المتعددة التى يضعها فيها - بإيحاءات متنوعة إلى حد التناقض .

«فالليل» مثلاً نجده يشع بكل معانى الوحشة والرغبة والقسوة فى سياق ما :

وكم ليلة جعت يا فتتى
وأخرى ظمئت
وكم جعدت عارضى الدماء
وقد وخزتها ليالى الشتاء

(الملك لك)

ولكنه فى سياق آخر يفيض بكل معانى الرفق والحنو، حتى ليغدو ملجأ روحيا
يلوذ به الشاعر من النور ذاته :

ياليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكُنِّى

أبعد رماح النور عنى

(عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤)

وما بين هذين الطرفين المتناقضين تتعدد الدلالات الشعرية لليل وتتنوع، فالليل
فى الديوان ليس هذا الليل المعجمى الذى يتجمد عند معنى واحد أو معان محدودة،
وإنما هو الليل الشعرى الذى يعطيه عبد الصبور كل دلالة .

وكذلك «النور» نراه مثلاً فى قصيدة «الملك لك» يشع بمعانى النشوة الروحية
الغامرة والصفاء الباهر على نفس الشاعر :

وأنظرُ يا فتتى للسماء

ومن بابها الذهبى الضياء

يضىء الدجى بانهمار النجوم

ينورُ فى وجنتيها السلام

ولكننا نجد هذا النور نفسه فى «طفل» نورا حزينا يقطر شجنا وألماً؛ فهو مرتبط
بذلك المشهد الحزين لموت الحب الطفل، ودفن الشاعر له بين ضلوعه :

وسدنته قلبى الكسير

وجعلت حائطه الضلوع

وأثرت من هدبى الشموع

والنور فى «الحن» يشع بمعانى الإحساس بفداحة التضحية، وضخامة الثمن الباهظ
الذى يدفعه المناضلون فى سبيل واقع أكثر إشراقاً للإنسانية

وإذا يولد فى العتمة مصباح فريد

فاذكرى

زيتة نور عيونى وعيون الرفقاء

وأخيراً، نجد النور فى «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» نورا عدوانيا فظا يخشاه الشاعر ويرهبه ويستجير بالليل منه :

النور عملاق يزلزل هدأتى ويهدأمنى

ويرينى المهوى العميق لرحلتى فيبرع ظنى

يا ليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكنى

أبعد رماح النور عنى

وهكذا يشحن عبد الصبور مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الثراء والتنوع، وهكذا يفجر فى اللفظة طاقات تعبيرية خلاقية لا ينفد لها إشعاع بحيث تظل اللفظة جديدة دائما لا تبتذل باستخدامها فى مدلول معجمى محدود .

وقد وظف عبد الصبور فى هذا الديوان حتى الإمكانيات اللغوية التقليدية توظيفا شعريا ناجحا .

فإمكانة «التكرار» مثلا يوظفها سواء على مستوى المفردات أو على مستوى التراكيب للإيحاء بلامح رؤيته الشعرية؛ فى «أغنية حب» مثلا نجده يكرر كلمة «حبيبى» سبع مرات فى المقطع الأول الذى لا يتجاوز عدد أبياته الثمانية، لأن هذه اللفظة تمثل مركز ثقل شعورى خاص فى رؤيته الشعرية فى هذه القصيدة، ولهذا يلح عليها هذا الإلحاح رغم استطاعته استبدال الضمير بها . وفى قصيدة «يانجمى .. يانجمى الأوحى» يكرر كلمة «يانجمى» أكثر من عشر مرات لأن هذا النجم هو ومضة الضوء الوحيدة التى تشع خلال الظلمات الكثيفة التى ترين على أفق الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة، ولهذا يتشبث بها الشاعر هذا التشبث الشديد ويلح عليها بالتكرار، سواء فى صورتها المفردة، أو فى صورة التركيب الذى وردت فيه فى عنوان القصيدة «يانجمى .. يانجمى الأوحى» . وفى قصيدة «إلى جندى غاصب .. سأقتلك» تكرر عبارة «سأقتلك» ثمانى مرات على امتداد القصيدة، حيث يفتح بها الشاعر القصيدة فى بيت كامل مستقل مؤلف من هذه

العبارة وحدها «سأقتلك»، ويختمها بها جزءا من بيتها الأخير «من قبل أن تقتلني سأقتلك»، وبين البداية والنهاية تتردد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة في بعضها بهذه العبارة الفظة «من قبل أن تغوص في دمي أغوص في دمك» للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندي الغاصب الذي استباح حرمة الوطن في وجدان الشاعر. وفي «شوق زهران» تتكرر كلمة «زهران» حوالي خمس عشرة مرة في القصيدة مرتبطة بمعانى الوداعة والتفتح وحب الحياة .

ويبرع عبد الصبور في توظيف التكرار بالنسبة للتراكيب حيث يتصرف فيه فلا يغدو تكرارا غمطيا جامدا وإنما يتنوع من موضع إلى آخر، مشحونا في كل موضع بإيحاءات جديدة. في قصيدة «أبى» التى يمثل موت الأب محورها الشعورى الأساسى الذى تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى يكرر الشاعر العبارة التى تجسد هذا المحور «وأتى نعى أبى» خمس مرات، متصرفا فى صورة التكرار فى كل مرة من المرات الخمس، فهو يفتح القصيدة بهذين البيتين :

وأتى نعى أبى ذاك الصباح
نام فى الميدان مشجوج الجبين

ويختم القصيدة بنفس البيتين بعد أن يحذف عبارة «ذاك الصباح» من البيت الأول ثم يكررها فى منتصف القصيدة، وتتكرر عبارة «وأتى نعى أبى» وحدها مرتين آخرين، وتتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوريا، مثل «وبأقدام تجر الأحذية». وتندق الأرض فى وقع منفر. طرخوا الباب علينا» التى يكررها الشاعر بدورها عدة مرات مع بعض التصرف فى تشكيلها، ومثل عبارة «مطر يهمى وبرق وضباب» وعبارة «كان فجرا موعلا فى وحشته»... تتكرر هذه التراكيب بصور مختلفة؛ تتوالى، وتتوازى، وتتقاطع، وتتعانق، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن لنجح الشاعر نجاحا كبيرا فى توظيف هذا التكرار لتجسيده .

وفى أكثر من قصيدة من قصائد «الناس فى بلادى» يستخدم عبد الصبور التكرار لأداء وظيفة فنية خاصة وهى الإيحاء بأن الرؤية الشعرية فى القصيدة دائرة نفسية مغلقة حيث يعود فى نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التى انطلق منها عن طريق تكرار العبارة

التي افتتح بها القصيدة في نهايتها، كما في قصيدتي «أبى» و «إلى جندى غاصب... سأقتلك» اللتين ختمهما بنفس العبارة التي افتتحهما بها، وأحيانا يمتد التكرار في مثل هذا الموقع ليشمل مقطعا كاملا، كما في قصيدة «الإله الصغير» التي اختتمها الشاعر بنفس المقطع الذي افتتحها به وهو :

وملاذى كان بينه	كان لى يوما إله
—ورد وعُزٌّ، وارتقيته	قال لى إن طريق الـ
وورائى ما وجدته	وتلففت ورائى
—ربح تبكى، فبكيته	ثم أصغيت لصوت الـ

وأحيانا يوظف الشاعر التكرار لأداء وظيفة أخرى وهي اتخاذ نقطة انطلاق ينطلق منها إلى تسجيل كل بعد من أبعاده رؤيته الشعرية المتنوعة المرتبطة بالعبارة المكررة؛ ففي قصيدة «الأطلال» يفتح الشاعر كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة بعبارة «أطلال... أطلال» لينطلق منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة .

وفى بعض الأحيان يكون التكرار تكرارا نغميا، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعا نغميا، وفى مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية. فى «شنق زهران» مثلا يقول الشاعر :

شب زهران قويا ... ونقيا
يطأ الأرض خفيفا ... وأليفا

فنحس أن كلمتى «نقيا» و «أليفا» إنما هما تكراران نغميان لكلمتى «قويا» و«خفيفا» والتكرار هنا يؤدي وظيفة موسيقية أشبه بتلك الوظيفة التي تؤديها كلمة «يابابا» مثلا فى عبارة «خرابا يابابا» .

بقى قبل أن نترك الحديث عن لغة عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التى قام بها فى قصيدة «حزن» لاستخدام لغة الحياة اليومية استخداما شعريا، حيث استخدم فى هذه القصيدة بعض العبارات الشائعة فى لغة التخاطب اليومى مثل :

فشرت شايا فى الطريق

ورنقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعنتين

قل عشرة أو عشرين

وقد أثارت هذه المحاولة فى وقتها جدلا نقديا طويلا، ويبدو أن صلاح عبد الصبور اقتنع بعدم ملاءمتها، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى، فلا شك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالا، وهناك هوة واسعة فى العربية بين لغة التخاطب اليومى واللغة الفصحى حتى فى أبسط مستوياتها، فضلا عن مستواها الشعرى الرفيع، وإذا كان هناك محاولات ناجحة فى بعض اللغات الأوربية لتوظيف لغة الحياة اليومية فى الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات الدارجة واللغة الفصحى فى هذه اللغات ليس فى اتساع الهوة التى تفصل بين الفصحى ولهجاتها الدارجة فى العربية.

الصور والرموز :

كانت الصورة أداة عبد الصبور الشعرية الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية فى ديوانه الأول... والصورة الشعرية فى هذا الديوان عالم شديد الثراء والتنوع، تتراوح فى طبيعتها ما بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيبا وتعقيدا، وتتنوع مصادر موادها بتنوع ثقافة الشاعر ورحابة انفتاحه على الكون، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد رؤيته الشعرية وتنوعها فى الديوان.

ويلجأ عبد الصبور فى هذا الديوان كثيرا إلى وسائل التصوير التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية، وإن كان فى معظم الأحوال يوظف هذه الأشكال التقليدية توظيفا فنيا جديدا للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم تكن هذه الوسائل عادة توظيف للتعبير عنها، وكان هذا يدفعه أحيانا إلى الإغراب فى تشكيل هذه الصورة، وتأليفها من عناصر متباعدة لا يبدو بينها للوهلة الأولى ترابط ملموس.

ويحتل التشبيه بالذات مكانة واضحة بين وسائل التصوير التقليدية فى هذا الديوان، وإن كان الصورة التشبيهية فى معظم الأحيان لا تقتصر على مجرد إبراز التشابه الحسى بين عناصر متشابهة حسيا وإنما كان الشاعر يلتمس الصلات النفسية والروحية الخفية بين هذه العناصر، فحين يقول مثلا فى «رسالة إلى صديقة» :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب

الساق للكسيح

العين للضرير ... إلخ

فإن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقوم على أساس رصد التشابه الحسى بين العناصر المكونة للصور وتسجيله، وإنما ترصد التشابه الروحي العميق بين خطاب الصديقة ومعجزات الأنبياء عليهم السلام، كقميص يوسف، وقدرة عيسى على إخراج الموتى وشفاء المرضى بإذن الله، ويكمن هذا التشابه في ذلك التأثير الخارق غير العادى الذى يجمع بين رسالة الصديقة وهذه المعجزات النبوية الكريمة وقد نجحت الصور التشبيهية فى الإيحاء بكل هذا .

وفى قصيدة «الناس فى بلادى» يجمع الشاعر فى مستهل القصيدة بين مجموعة من الصور التشبيهية التى يقوم بعضها على أساس العلاقات العادية المألوفة، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا، ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية يقبل فى إطارها اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساسا لتشكيل الصورة التشبيهية، يقول الشاعر فى مطلع القصيدة :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر

وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب

فالصورة الأولى تقوم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفسى غير محدود، إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر، وإنما هو الأثر النفسى الخفى أما الصورة الأخيرة فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعى بين عنصرى التشبيه فإنها لا تلبث أن تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهيب فى الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة؛ فذلك الضحك الظاهرى يختزن وراءه ثورة كامنة، وغضبا خبيثا وهكذا ينجح الشاعر فى توظيف تلك الصور التشبيهية القائمة على أساس علاقات حسية بين عناصرها توظيفها فنيا للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية الشعرية .



ولكنه فى أحيان قليلة يخفق فى توظيف تلك الصور التشبيهية الحسية، حين يطغى عليه الاهتمام بتسجيل التشابه الحسى السطحى بين عناصر الصورة، دون أن يحمل هذا التشابه أية أبعاد نفسية أو شعورية؛ ففي «رسالة إلى صديقة»، وفى سياق يفيض شفافية وروحانية يتحدث فيه الشاعر عن زيارة الشيخ محيى الدين له فى المنام يخرجنا الشاعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبهتين حسيّتين :

بالأمس زارنى، ووجهه السمين يستدير مثل دينار ذهب
ومقلّته حلوتان ... جرتان من عسل

وهكذا تتناثر هاتان الصورتان الحسيتان مع السياق الروحاني العام وتفسدانه .
وكما اعتمد الشاعر فى بناء صورته على الوسائل التقليدية اعتمد أيضا على البناء الواقعى غير المجازى للصورة، حيث كان يصوغ بعض الصور الخالية من أى استخدام مجازى للكلمات، ومع ذلك تؤدى هذه الصورة وظيفتها الفنية أتم ما يكون الأداء . فى «شوق زهران» مثلا يرسم الشاعر لزهران ما يشبه أن يكون بطاقة هوية شديدة البساطة والتأثير، مستخدما مجموعة من الصور الواقعية الحقيقية الخالية تماما من كل استخدام مجازى للألفاظ :

كان زهران غلاما
أمه سمراء ، والأب مولد
وبعينيّه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواى
شب زهران قويا ونقيا
يطأ الأرض خفيفا وألفيا
كان ضحاکا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عفوية بسيطة بسيطة ذلك الإنسان الذى يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثرة استخدام عبد الصبور لمثل هذه الوسائل التقليدية فى تشكيل صورته، فإن القدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد فى تشكيله على الوسائل الحديثة، من مثل تراسل الحواس، ومزج المتناقضات، والتجميع، بمعنى بناء الصورة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التى يؤلف بينها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات تأثير نفسى خاص، وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعرى التى أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة .

ويقوم التشخيص بدور أساسى فى تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية، وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة، ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا فى نتاج الشعراء الجدد، وقد استغلها عبد الصبور استغلالا بارعا فوجدنا المšaاعر والأحاسيس والمعانى التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة - وجدنا كل ذلك كائنات حية تفيض بالحياة والنشاط؛ نجد الحزن مثلا فى «شوق زهران» يمشى إلى الأكواخ «تتين له ألف ذراع»، وفى «الحزن» نجد «الحزن يفتش الطريق»، ونجده حزنا ضريرا، وصموتا... إلخ، وفى «الرحلة» نرى «الصباح يدرج فى طفولته، والليل يحبو حبو منهزم» وفى «أناشيد غرام» يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل ويعقد بينه وبينهم أواصر صلة حميمة ويجعلهم رسلة إلى المحبوبة ويحاوهم ويحاورونه... وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والجامدة إلى كائنات تنفس وتتحرك وتحس وتضفى على القصائد حيوية متجددة .

أما تراسل الحواس والمدرجات ومزج المتناقضات، وغير ذلك من وسائل التشكيل التى تعبت بالعلاقات المألوفة بين الأشياء فهى شديدة الشيوع فى الديوان، فنجد النغم يورق فى النفس أدغالا حزينة، والأفق مختنق الغبار، والكلمات غمائم، ونسمع للموسيقى حفيفا، ونرى الرؤى تقطف وتجمع، والحياة تموت فى العينين، والبسمة بيضاء، والنجوم سوداء، والأمثلة لهذه الوسائل لا تنتهى .

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية جديرة بالإشارة وهى بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتناثرة التى قد لا يكون لأى منها دلالة واضحة، ولكن تجميعها فى صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسى

خاص تتأزر كل هذه العناصر على إحدائه؛ في قصيدة «أبي» مثلاً تطالعنا مثل هذه الصورة البارعة القائمة على أساس التجميع :

مطر يهمى ... ويرق ... وضباب

ورعود قاصفة

قطعة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتعاوى

فالشاعر يشكل هذه الصورة التى تترك فى النفس إحياء قويا بالوحشة والأسى واللوعة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التى تتفاعل فى إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسى العميق . . . وهذه الوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشديدة الشيوع بدورها تعد أثراً من آثار استفادة الشاعر من الفنون الأخرى، فهى تشبه المونتاج السينمائى القائم على أساس الترابط .

أما «الرموز» فإن عبد الصبور فى هذا الديوان يبدع مجموعة من الرموز الخاصة التى شاعت بعد ذلك فى شعر الشعراء من بعده حتى يمكن القول إنه وضع فى هذا الديوان أسس معجم رمزى - على الرغم مما فى هذا التعبير من تناقض - وقد استمد بعض رموز من الطبيعة ومن الحياة المعاصرة، كما استمد بعضها الآخر من التراث، ولكنه فى كل الأحوال كان يعكف على طرفى الرمز ينسج بينهما خيوط علاقة رمزية عميقة فى دأب واقتدار .

فى قصيدة «طفل» يرمز عبد الصبور بالطفل إلى ذلك الحب النضير الوديع المحتضر، ويبدأ عنصراً العلاقة الرمزية - الطفل والحب - فى التفاعل منذ بداية القصيدة ليعطى كل منهما للآخر ويأخذ منه، ومن خلال هذا التفاعل الخلاق ينمو الرمز وتنمو معه القصيدة .

وفى «رحلة فى الليل» يرمز فى مقطع «أغنية صغيرة» بالأجلد المنهوم والطائر الصغير وفرخه الزغيب إلى ذلك القدر القاهر الذى يترصد كل ما هو برىء ووديع فى الحياة .

وفى «أغنية ولاء» ينسج خيوط علاقة رمزية عميقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، وبين المعشوق فى التجربة الصوفية والشعر، وبين العاشق الصوفى والشاعر، وتشابك هذه الخيوط وتلاحم .

وفى «هجم التتار» يوظف الشاعر رمز التتار بكل ما ارتبط بهذه الرمز من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان ليرمز به إلى قوى العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ .
وفى «رحلة فى الليل» يرمز بالسندباد ومغامراته إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعرى .

وهكذا يستمد عبد الصبور الكثير من رموزه من التراث، وهو فى هذه الرموز التراثية يضيف على معطيات التراث التى يوظفها رموزاً أبعاد رؤيته المعاصرة، ويترك الدلالة التراثية لهذه المعطيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التى يضيفها عليها، ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية كما رأينا فى تحليل مقطع «السندباد» من «رحلة فى الليل» .

توظيف الموروث :

يضرب عبد الصبور بجذوره فى أعماق تراث بالغ الغنى والرحابة فى هذا الديوان، ويمتاز من كنوز هذا التراث ما يثرى به تجربته الشعرية وموروث عبد الصبور فى هذا الديوان موروث ثرى متنوع، لا ينحصر فى إطار التراث العربى والإسلامى، وإنما يرحب ليشمل التراث الإنسانى كله، وفى مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربى والإسلامى .

وقد فتن عبد الصبور بالموروث الصوفى بصفة خاصة، فاستمد منه فى أكثر من قصيدة؛ ففى «رسالة إلى صديقة» يستعير ذلك الجو الصوفى الشفاف الذى يفيض بالصفاء والذى يمثله «الشيخ محبى الدين» ذلك الصوفى الشيخ الذى افتتن به عبد الصبور وتأنق فى تصوير ملامحه الصوفية، وإلى جانب استعارته من الجو الصوفى استعار المعجم الصوفى فى ذلك الحوار الذى كان يدور فى القصيدة بينه وبين الشيخ محبى الدين، بل واستعار بعض المأثورات الصوفية فى هذا الحوار .

وفى «أغنية ولاء» يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفى ليصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر، كما يوظف فى نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفى، وبعض القيم الصوفية للإيحاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجرد الشاعر لها وفنائها فيها .

وفى «الملك لك» يوظف النشوة الصوفية للتعبير عن ذلك الفرح الروحانى الغامر الذى يغمر أرجاء نفسه .

كما استعار من التراث الدينى كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا فنيا موفقا، كتوظيفه لقنيص يوسف ومعجزات عيسى عليهما السلام فى «رسالة إلى صديقة» - وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام فى أكثر من قصيدة - ومثل استعارته لفكرة التجرد فى عملية الإحرام فى الحج فى قصيدة «أغنية ولاء» .

واستعار عبد الصبور من الموروث الشعبى عناصر كثيرة وظفها توظيفا شعريا بارعا؛ مثل استعارته لشخصية السندباد فى قصيدة «رحلة فى الليل»، واستعارته لقلب «الحدوته» الشعبية وبعض أدواتها ولوازمها الأسلوبية فى «شوق زهران» مثل «كان ياما كان» والتي تكررت فى القصيدة أكثر من مرة :

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة

وفى «الملك لك» يستعير الشاعر بعض الموروثات الشعبية، وبعض أبطال القصص الشعبى كالغول والسندباد .

كما استعار عبد الصبور من الموروث التاريخى بعض المعطيات، كالتار مثلا فى قصيدة «هجم التار» .

أما الموروث الإنسانى العام فى هذا الديوان فتتنوع مصادره؛ فيستعير من التراث الإغريقى بعض المعطيات، كاستعارته لشخصية أبى الهول فى قصيدة «عودة ذى الوجه الكئيب» حيث صور الشاعر صنيع ذى الوجه الكئيب بصنيع أبى الهول بأهل طيبة فى أسطورة «أوديب» كما استعار شخصية «هرقل» بشكل عابر فى قصيدة «أبى»، واستعار شخصية سقراط وبعض تراثاته، وبخاصة مشهد موته سعيدا فى سبيل فكره وفى سبيل المعرفة، وعبارته الشهيرة «اعرف نفسك»، وذلك كله فى قصيدة «نام فى سلام» التى يقرن فيها الشاعر بين استشهاد صديقه محمد نبيل وبين توضحيات رواد الإنسانية العظام فى سبيل مثلهم العليا؛ ففى مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط مبتسما قريرا بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه الرغبة الملحة :

ومات ذلك الوديع دونما احتفال

معلما ورائدا فى سنة الكمال

أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا : « أيسم المعلم ؟ ! »
عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة :
« ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك »
وهو يموت وادعا لأنه عرف ..

وعبد الصبور يقرن شخصية سقراط فى هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام
التي استمد ملامحها من الكتاب المقدس باعتبار أن كلا منهما ضحى بحياته فى سبيل
مبادئ عليا .

ومن الكتاب المقدس أيضا يستلهم عبد الصبور معجم نشيد الإنشاد فى قصيدة
« أغنية حب » وبخاصة فى مطلعها :

وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطة
خدا حبيبي فلقنا رمان
جيد حبيبي مقلع من الرخام

وقد استلهم عبد الصبور الموروث الأدبي الأوربي استلهاما بارعا فى قصيدة « الحن »
التي وظف فيها موروث أدبيين كبيرين هما شكسبير وإليوت ، فهو يعتمد فى الهيكل
العام للقصيدة على مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومد
جولييت لروميو حبلا منها ليصعد إليها عليه :

جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار

ثم يستعير بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذى دار بين روميو وجولييت فى
المشهد الثانى من الفصل الثانى فى المسرحية :

- « أشرقى يا فتتى »

- « مولاي »

- «أشواقى رمت بى»

- «آه لا تقسم على حبى بوجه القمر

ذلك الخداع، فى كل مساء

يكتسى وجهها جديدا»

ثم يمزج بعد ذلك بين هذا التراث الشكسىرى وبين تراث إليوت، حيث يستعير بعض أبيات قصيدته المشهورتين «أغنية العاشق ج. ألفرد بر فبروك» و«الرجال الجوف» ليدمج هذه الأبيات فى الحوار الذى يدور بينه وبين الحبيبة والذى استمد بعض عباراته كما رأينا من شكسىير، وهو يستعير من القصيدة الأولى: «جارتى لست أميرا، لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير» ومن الثانية «إننى خاو ومملوء بقش وغبار»... وهو يحدث بالطبع بعض التحوير فى النصوص المستعارة لتلائم السياق.

على هذا النحو الثرى يتنوع تراث عبد الصبور، حيث يتعانق التراث القومى مع التراث الإنسانى العام هذا العناق البارع الرائع.

البناء الدرامى :

كان عبد الصبور شاعراً درامياً منذ ديوانه الأول، فالنزعة الدرامية واضحة فى الكثير من قصائد هذا الديوان التى يبنها بناء درامياً معتمدا على استعارة بعض أدوات وتكنيكات الأجناس الدرامية؛ فهو يستعير من المسرحية عدة تكنيكات فى مقدمتها تعدد الأصوات، والصراع، والحوار، فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت غنائى واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاوره والمتصارعة...

فى قصيدة «رحلة فى الليل» تتعدد الأصوات وتتجاوز، ويلجأ الشاعر إلى تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التى يحمل كل منها عنوانا مستقلا للإيحاء بتعدد الأصوات فيها، وتحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب :

- ١ - بحر الحداد .
- ٢ - أغنية صغيرة .
- ٣ - نزهة فى الجبل .
- ٤ - السندباد .
- ٥ - الميلاد الثانى .
- ٦ - إلى الأبد .

وتتعدد الأصوات فى هذه القصيدة وتتصارع وتتجاوز حتى فى المقطع الواحد، وقد رأينا الصراع بين السندباد المغامر الجواب والندمان الكسالى فى مقطع «السندباد»... والشاعر لا يكتفى بالحوار النفسى بين الصوتين، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحى بكل

مقوماته بما فى ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص، حيث يضع اسم السندباد والندامى خارج السياق وخارج إطار الوزن على النحو التالى :

السندباد : لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي انتشيت ، قال : كيف ؟

(السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت)

الندامى : هذا محال سندباد أن لمحجوب فى البلاد إلخ .

وفى «رسالة إلى صديقة» يسوق الشاعر مشهدا مسرحيا آخر بطلاه الشاعر والشيخ محيى الدين صوفى حارته الذى يزوره فى المنام ويدور بينهما حوار صوفى شفاف يغلفه الشاعر بلون من الحلم يزيد من صفائه وشفافيته ، ويتحاور الصوتان على هذا النحو :

- يا صاح .. أنت تابعى

فقم معى

رد مشرعى

فالامر فى الديوان : قم

- يا شيخ محيى الدين إننى كسير

- لا يكسر الجناح يا إنسان .. والإنسان داء قلبه النسيان

- يا شيخ محيى الدين إننى صغير

- بل كلنا صفار .. المحبوب وحده الكبير

ويتهى المشهد نهاية درامية حيث يختفى الشيخ محيى الدين كما جاء دون أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب .

وفى المقطع الرابع من «أناشيد غرام» ، يوظف الشاعر مشهدا مسرحيا آخر أبطاله هذه المرة هم القمر والنسيم والليل - الذين يشخصهم الشاعر ويجعلهم رسله إلى محبوبته - بالإضافة إلى الشاعر ومحبوبته ، ويدور بين أبطال المشهد حوار شعري بارع يضيف على المقطع درامية واضحة .

ولا يكتفى عبد الصبور باستعارة التكنيكات المسرحية العامة ، وإنما يعمد فى بعض الأعمال إلى استلهاهم أعمال مسرحية محددة كما فعل فى قصيدة «الحن» التى استلهم فيها

كما سبقت الإشارة - بالإضافة إلى استعارة بعض التكنيكات المسرحية العامة مثل الأصوات والحوار - مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير، فبنى هيكل القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة في هذه المسرحية، واقتبس في الحوار الذي دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير في المسرحية .

وكما استعار عبد الصبور من المسرحية استعار أيضا من فن القصة بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية : مثل أسلوب القص، والارتداد (الفلاش باك)، والمونولوج الداخلي وغير ذلك من أدوات الفن القصصي، والأمثلة على ذلك كثيرة؛ فمقطع «أغنية صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يلعب عنصر القص فيها الدور الأول بين الأدوات الشعرية، وكذلك في قصيدة «ذكريات» و «حياتي وعود» وغير ذلك من القصائد التي يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسي في التوصيل .

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيرا وبخاصة في القصائد المعتمدة على عنصر القص؛ ففي هذه الأعمال كثيرا ما يرتد من اللحظة الحاضرة إلى لحظة أو لحظات في الماضي تضيء هذه اللحظة الحاضرة وتضفي لونا من التنوع والتركيب على السياق؛ في «رسالة إلى صديقة» يرتد من لحظة حديثه عن سقمه وزيارة الشيخ محيي الدين له في المنام إلى ماضى علاقته بالشيخ في حياته، ثم ذكريات موته، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبتة الحوار الذي جرى بينه وبين الشيخ في المنام، وتمتزج التكنيكات الروائية بالتكنيكات المسرحية امتزاجا بارعا يبرز درامية البناء في هذه القصيدة. وفي «الملك لك» يرتد الشاعر إلى الماضي أكثر من مرة ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة، وكذلك في «أبي» تتكرر عملية الارتداد أكثر من مرة؛ حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب، ثم يعود إلى الحاضر من جديد . . . وهكذا . . .

أما «المونولوج الداخلي» فلم يلجأ إليه الشاعر كثيرا في هذا الديوان، ومن أمثله القليلة ما جاء في نهاية قصيدة «الحزن» حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف ينتصرون على الحزن ويقهرونه، ولكن في أعماق الشاعر يهجس صوت داخلي عميق يردد :

يا صاحبي زوق حديثك ، كل شيء قد خلا من كل ذوق

أما أنا فلقد عرفت نهاية الخدر العميق

الحزن يفتش الطريق

وبالإضافة إلى فنى المسرحية والقصة استلهم عبد الصبور فى هذا الديوان بعض
تكنيكات فن السينما وبخاصة أسلوب المونتاج، حيث أفاد فى بناء بعض صوره بأسلوب
المونتاج على أساس الترابط، وهو أسلوب يقوم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات
المفردة المتناثرة غير المترابطة، ومن خلال تجميع هذه اللقطات فى مشهد واحد يمكن
إحداث تأثير معين وإثارة أحاسيس خاصة لم تكن هذه اللقطات لتشيرها لو أنها قدمت
مفردة أو مرتبة على نحو آخر. أفاد عبد الصبور من هذا الأسلوب فى تشكيل بعض
الصور المبنية على أساس تجميع بعض الشذرات والعناصر المبعثرة التى تكتسب من خلال
تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسى المراد؛ فى قصيدة «هجم التار» مثلاً حين يريد
الشاعر تجسيد الهزيمة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر يلجأ إلى هذا الأسلوب فى بناء
الصورة فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالى :

الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات
والطبله الجوفاء ، والخطو الذليل بلا التفات
وأكف جندى تدق على الخشب
لحن السغب

فكل هذه لقطات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن
يحدث الأثر النفسى المطلوب، مستلهما أسلوب المونتاج على أساس الترابط. واللجوء
إلى مثل هذه الوسيلة فى تشكيل الصور يحتاج من الشاعر رهافة خاصة فى اقتناص
اللقطات الدالة القادرة على التفاعل مع الأحداث التأثير المطلوب .

ويعود الشاعر فى نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى فى تصوير
جو الكآبة والقهر والحزن الذليل الذى يخيم على معسكر الأسرى :

فى معزل الأسرى البعيد
الليل والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد
ومزاح مخمورين من جند التار

وواضح أن أى معطى من المعطيات المتناثرة التى تتألف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملًا، لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة، فهى مثلا فى النموذج الأول مبتدآت بلا أخبار، ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذى يكسبها دلالتها الشعرية وقدرتها على الإيحاء والتأثير .

الموسيقى :

يتراوح الشكل الموسيقى المستخدم فى الديوان ما بين الشكل الكلاسيكى الموروث والشكل الحر فى أكثر صورته تحررا وجدة، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا حيث كُتب به ثلثا القصائد فى الديوان، على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكى يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث . والملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية، فكل القصائد الملتزمة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير فى كل مقطع . . .

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوالب الموسيقية الغربية كقالب «السوناتا» الذى كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان «سوناتا» .

والقصائد التى استخدمت الشكل الكلاسيكى فى الديوان إحدى عشرة قصيدة؛ منها ثلاث من «المتقارب»، واثنان من «الكامل» واثنان من «الخفيف ومجزؤه» وواحدة من كل من «الرمل» و «الرجز» و «المجتث» و «السريع» .

أما القصائد الحرة فقد فاز «الرجز» منها بالحظ الأوفر، حيث حظى بتسع من القصائد العشرين الحرة فى الديوان، بينما توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين «الكامل» (خمس قصائد) و «الرمل» (ثلاث قصائد) وكل من «المتقارب» و «الخبب» (قصيدة واحدة) .

وبقيت قصيدة من القصائد الحرة فى هذا الديوان لها أهمية تاريخية خاصة وهى قصيدة «أناشيد غرام» التى قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكى ، وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة فى القصيدة على وزنين من أكثر الأوزان العربية تحررا واقترابا من الثرية وهما الرجز - الذى كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة - والخبب - الذى كتب به مقطعا واحدا - أما المقطع المكتوب

بالشكل الكلاسيكى فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية فخامة وجزالة وعراقة وهو وزن الطويل، وهكذا يتردد الإيقاع فى القصيدة بين طرفى النقيض؛ أقصى التحرر إلى حد القرب من النثرية، وأقصى الالتزام إلى حد النمطية فبينما يسير إيقاع المقطع الثانى حرا طليقا على هذا النحو :

حبك
عصفو ينقر فى بيدر
قلبي بيدر
عيناك نعاس مخمور
والخصلة ظلى من وهج الخدين

يأتى إيقاع المقطع الثالث فخما جليلا على هذا النحو :

أحبك ياليلاي، لا القلب غادر هواه ولا الأيام مسعفة حبي
وأنت على البين المشت وشيكة ولما تقض الحـاج للواله الصب
وكيف احتمال البعد، والبعد لوعة؟! وكيف مقامي والهوى نازع لبي؟!!

ولنلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكى بالمعجم الشعرى الكلاسيكى والتعابير الكلاسيكية، فالشاعر فى إطار هذا المقطع ينادى محبوبته بيا ليلاي وتتوالى بعد ذلك المفردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة؛ البين المشت، تقضى الحاج، الواله الصب . . . إلخ.

لقد كان الشاعر فى المرحلة التى كتب فيها قصائد هذا الديوان لا يزال مترددا بين نزعتيه المتحررة، والقيمة الموسيقية الكلاسيكية الموروثة التى ترسخت فى أعماقه، والتى كانت تمارس تأثيرها على وجدان الشاعر ووجدان جيله رغم ريادتهم للتحرر، فضلا عن أن النزعة الغنائية فى هذه المرحلة كانت هى الأكثر سيطرة على رؤيته، ولهذا كان يلجأ إلى الشكل الكلاسيكى بما فيه من إيقاعات واضحة تلائم النزعة الغنائية، بل إنه كان فى بعض الأحيان لا يكتفى بما فى الإيقاع الكلاسيكى من فخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة، وبخاصة الترصيع الذى كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافى الداخلية الإضافية التى تدعم القافية الأساسية فى إثراء الإيقاع العام، كما فى «سوناتا» .

لأجل الرغبة، وظل وريف، وكوخ نظيف، وثوب جديد.

وكما في «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» :

يا ليل يا راحى ومصباحى وأفراحى وكنى

.....

لابد من خوص الصباح إلى الجراح إلى النواح

وأخيرا ...

فقد تكون بعض هذه الإنجازات الشعرية التي حققها صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا، ولكن لم يكن من الممكن لهذه الإنجازات أن تصبح من تراث الحركة الشعرية الجديدة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد الحركة الأول، ولولا هذه الدعائم التي أرسنها هذه الأعمال الريادية الأولى .

الرہافة الرؤیة والأداة فی دیوان ملك عبد العزیز

« أغنیات للیل » (*)

ملك عبد العزیز صوت من أكثر الأصوات النسائیة فی شعرنا العربی المعاصر أصالة وتفردا، ولعل أبرز ما یميز هذا الصوت ویكسبه طابعه الخاص دفؤه ورهافته، وإنسانیة رؤیته وشفافیتها، فهو یخاطب الأسماع فی همس أشبه بالبوح، وإذا كان ثمة شعر یصدق علیه ما سماه المرحوم الدكتور محمد مندور «الشعر المهموس» أكمل الصدق وأتمه فهو شعر ملك عبد العزیز، مما یجعل هذا الشعر یتسلل إلى الأرواح فی خفوت، ویعانقها فی دفء حمیم .

وقد أكسب هذا الهمس الدافئ الحمیم شعر ملك لونا من الرهافة والشفافیة یطالعنا من كل صفحات دیوانها «أغنیات للیل»؛ سواء فی الرؤیة الشعریة فیہ بمكوناتها وأبعادها المختلفة، أو فی الأدوات الشعریة الكثیرة التی استخدمتها الشاعرة فی التعبير عن هذه الرؤیة .

وإذا ما حاولنا أن نستشف أهم مكونات الرؤیة فی «أغنیات للیل» فسوف نلتقی بأربعة أبعاد أساسیة یتألف من مجموعها الإطار العام لهذه الرؤیة، وهذه الأبعاد الأربعة هی: اللیل، والحب، والحلم، والحزن، ولعله من الواضح أن هذه الأبعاد تعكس فی مجموعها سمة الرهافة والشفافیة والهمس الحمیم التی تمثل السمة الأساسیة لتجربة الشاعرة فی هذا الدیوان. وهذه الأبعاد الأربعة تتفاعل فیما بینها تفاعلا خلاقا، فتداخل وتتشابك وتتجاوز وتتکامل وتمتزج، أى أنها عناصر دینامیکیة متجددة العطاء علی نحو ما سنرى .

ویمكن القول بأن «اللیل» هو البعد الأساسی من أبعاد رؤیة الشاعرة فی هذا الدیوان، والمكون الأكثر أهمية من مكوناتها. ولا تعود أهمية اللیل فی هذا الدیوان إلى مجرد اختیار «أغنیات للیل» عنوانا له - وهو فی الأساس عنوان لثلاث أغنیات من أهم قصائد الدیوان تناجی بها الشاعرة اللیل - بل لعل العکس هو الصحیح، فالشاعرة لم

تختار هذا العنوان للديوان إلا لإحساسها بأن الليل عنصر أصيل من عناصر رؤيتها الشعرية فيه، ولعله ليس غريباً أن يكون الليل مثل هذا الدور الأساسى فى رؤية شعرية تقوم على الهمس والرہافة والشفافية والبوح؛ ففى الليل تشف الرؤى وترهف، وتتهامس الكائنات فى صمت حميم .

وعلاقة ملك عبد العزيز بالليل ليس وليدة هذا الديوان بل ترجع إلى البدايات الشعرية الحقيقية للشاعرة، فمن منا لا يذكر غناءها العذب الرهيف لنجمة المساء؟! وقد تطورت هذه العلاقة عبر امتداد رحلتها الشعرية، فسمت ديوانها الثانى «قال المساء» وضمنت ديوانها الثالث «بحر الصمت» قصيدة بالغة الأهمية تحمل عنوان «الليل والأحزان» تحدد الملامح الأساسية لليل كما تجسد فى رؤية الشاعرة فى هذا الديوان الأخير «أغنيات لليل»، بل إنها تحمل أهم ملامح هذه الرؤى عموماً مما يجعلها تنتمى إلى تجربة «أغنيات لليل» أكثر ما تنتمى إلى تجربة «بحر الصمت» الذى نشرت فيه .

تقول الشاعرة فى هذه القصيدة :

تشعشع الأحزان فى خاطرى
مكفن بالصمت عن ناظرى

ياليل .. ياليل لماذا .. خطاك
وتنشر الأحلام من عالم

عن مهجتي، وأقلّى همسك الشادى
إلى عوالم شوق نبعتها صادى

يانسمة الليل ردى كفك النادى
حنانك الحلوى يغوينى، ويحملنى

ففى هذه الأبيات يتعانق الليل والأحزان والأحلام والحب، حيث تشعشع خطى الليل الأحزان فى خاطر الشاعرة، وتبعث الآلام من عالم الصمت، وحيث تغوى نسمة الليل الشاعرة بحنانها الحلوى وتحملها إلى آفاق الشوق والهيام . . . وقد سبقت الإشارة إلى أن الليل والأحزان والأحلام والحب هى الأبعاد الأساسية لرؤية الشاعرة فى «أغنيات الليل» .

والليل فى رؤيا الشاعرة ليل ساحر دافئ مهيب، «رحب كهذى السموات، عذب كما النيل يعذب، مر كذوب الحياة الضنيّة» و «قامته السنديان وأحضانها الظل والطل والطيلسان» وهو «صب رفيق، دقيق الخطى، باذخ العنقوان» (الأغنية الأولى من أغنيات

للليل) وتود الشاعرة لو استبقت «سر الليل .. سحر الليل .. أنجمه .. حدائقه الوريقة .. ظلّه الممدود .. أغنيته» (الأغنية الثانية). ومن ثم فلا عجب أن تهوى الشاعرة الليل وتعشقه، وأن يهواها الليل بدوره ويعشقها ... «أعشق الليل .. أشربه .. لا يفيض، يفيض .. يلف ذراعيه حولي، ويسكب في شفتي حنيه» (الأغنية الأولى) وأن ترثيه رثاء شجيا ملتاعا حين يقتله الصباح في (الأغنية الثالثة).

هكذا يمتزج الليل بالحب ليصبح محبا ... ومحبوبا .

وكما يمتزج الليل بالحب فإنه يمتزج أيضا بالحلم والحزن امتزاجا بارعا، بحيث «تتلاشى القيود .. الحدود، ويكتمل المد .. يمتزج الكل في واحد» كما تقول الشاعرة في (الأغنية الثالثة). ولكن «الصباح الوبي» لا يترك هذا الحلم الجميل بالامتزاج ولقاء الكل في واحد يعيش طويلا، فهو يأتي دائما ليذبح وهم المساء الجميل، وحتى عندما يتأخر الصباح قليلا فإن «البحر» يقوم عنه بهذه المهمة، حيث «يغرق الليل في البحر .. تنطفئ الأنجم الساهرات .. تكبلها السحب الداكنات، وينطفئ الحلم والأغنية» (عاصفة).

ولكن الليل في أحيان قليلة جدا يتخلى عن هذه الدلالة الشفيفة العذبة ليصبح مصدرا للرعب والخطر، أو إطارا للزيف والكذب؛ ففي قصيدة (البيت) يتلاشى البيت - الذي هو في القصيدة رمز السكينة والأمن والطمأنينة بالنسبة للشاعرة - في فلوات الليل، وتصبح الشاعرة في الليل وحيدة تتكسر فوق العتبات، وتتبعثر فوق العتبات. وفي قصيدة (الكرنفال) يصبح الليل مجالا للزيف ولبس الأقنعة التي تموه الحقائق وتحجبها، على حين يغدو الفجر في مقابل ذلك رمزا للحقيقة الناصعة الألاقة :

وحين خرجت كان الليل قد ولى، ولاح الفجر مؤثقا شجى الهمس .

وعند الأفق من خلف السياج بدا محيا مشرق القسمات، لم يلبس قناعا غير وجه الشمس.

أتراها لحظة جفوة عابرة بين الشاعرة والحبيب الليل؟! لعلها، فنحن لا نرى الليل يحمل مثل هذه الملامح المكروهة في غير هاتين القصيدتين .

ولقد وقفنا أمام «الليل» هذه الوقفة الطويلة لأنه أولا البعد الأساسي من أبعاد رؤية الشاعرة في الديوان، ولأنه ثانيا يمتزج ببقية هذه الأبعاد أو تمتزج هي به في كثير من الأحيان، بحيث يغدو الحديث عنه حديثا عنها، ولكن يظل لهذه الأبعاد مع ذلك

تفردها وملامحها الخاصة التى تقتضى قارئ الديوان أن يتعرف عليها، ولأنه أخيراً بقدر ما يمثل بعداً دلالياً من أبعاد الرؤية يمثل أداة تعبير وإيحاء من أدوات الشاعرة .

أما بعد «الحب» فى الديران فهو الحب الشامل الكونى، الذى يرحب ليشمل الوجود بكل عناصره وكائناته، وليس ذلك الحب الفردى الأنانى، إنه على حد تعبير الشاعرة فى قصيدة (ولو تدرى): «ليس تعانق الأجساد، ليس المتعة الحمراء والسلوى» و«ليس ملاعب الأهواء والنجسوى» إنما هو «أن نعطي وأن نعطي وأن نرضى» و«أن تتراجع الجدران... أن ندنو، وأن يتوحد الإنسان بالإنسان، ليبنى عالم الإنسان»... ومن ثم فإن الحب بهذا المفهوم يصبح لونا من التواصل الحميم بين كل الكائنات ووسيلة من وسائل الامتزاج والتوحد بين عناصر الوجود، ولذلك فإنها تغدق حبها الدافئ الغامر على كل عناصر الوجود... تغدقه على البشر كما تغدقه على الليل وكل مظاهر الطبيعة، حتى مع يقينها بأن هذا الحب المعطاء لن يصادف أرضاً خصبة :

وأذبنا مع النهر أشواقنا
وامتزجنا بترب الثرى، وبماء المطر
بالسواقي البواكى بنور القمر
ورقصنا مع الأنجم الدائرة (مرفأ)

إنها رغبة مرهفة، وعارمة فى الوقت ذاته، فى الامتزاج بالكون والفناء فيه والتواصل مع كل كائناته وعناصره، ومن ثم فلا غرو أن يتسع هذا الحب ليشمل حتى مظاهر الجذب والجفاف والضعف والقبح فى الكون، فتفيضه الشاعرة فى قصيدة (شئ ما) على ذلك الذى عرى أمامها ضعفه وأخطائه. بل تفيضه عليه لهذا السبب بالذات «لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك، وألقيت القناع عن الندوب السود والفجوات».

وفى (نعمة آتون) تفيضه حتى على القفر العقيم ليحيل جفافه خضرة يانعة :

.. من قلب دوامة الجرح يبرز نبع سخى، صفى نقى الألق .

يغمر القفر، ينبت فى أرضه خضرة تغفر الشوك والحسك المشتبك .

وقد رأينا منذ قليل كيف يمتزج الليل بالحب ليصبح حبيبا عذبا جميلا تناجيه الشاعرة بأعذب أغنيات الحب وأشجائها، وتمنحه أسخى ما يمنحه محب لحبيبه من

عواطف دافئة حانية، يغلب عليها الطابع الأمومي المعطاء - وهو طابع يغلب على عاطفة الحب فی الديوان كله - «فرشت له فجاج القلب أودية وأغطية يجوس بها .. يريح عناءه ... يمتاح من نبع الحنان العذب، يسترخى على جنباته ويرود جناته» (الأغنية الثانية) .

أما «الحلم» فی الديوان فهو مرتبط بالأمن والسكينة والاستقرار، ومن ثم فهو لا يولد وينمو ويزدهر إلا فی ظل المرفأ، حيث «تسكن الروح فی شطه .. تستريح السكينة . يولد الحلم فی ظله» (مرفأ) أو فی الليل باعتباره صورة من صور المرفأ؛ حيث «بقلب الليل تنبت زهرة الأحلام، تمرع، ترتوى خمرا» (الأغنية الثانية) .

ولما كان الحلم مرتبطا بالليل على هذا النحو فإن الصبح يغدو هو العدو اللدود للحلم كما هو العدو اللدود لليل «فجاء الصباح وشيكا وبيثا .. وعرى الأناشيد من سكرة الحلم من وهج الوجد ... من نبضات الحنين» (الأغنية الثالثة) .

وكما يرتبط الحلم بالليل على هذا النحو الوثيق العميق فإنه يمتزج بالحب على نحو أعمق وأوثق، بحيث لا يدرك القارئ فی بعض القصائد ما إذا كانت الشاعرة تتحدث عن الحلم أو الحب .. أو الليل؛ كما فی (الأغنية الثالثة) مثلا التي لا ندرك فيها بيقين ما إذا كان هذا الذبيح الحلو الذي تتحدث عنه الشاعرة وترثيه أشجى الرثاء وأشدّه لوعة هو الحب أو الحلم أو الليل :

كان يسرى مع الأفق، نحن رأيناه، نحن اشتهيناه مأوى وظلا
راحة من دوار العذاب، ومن عطش الوجد .. نبعا وطلا
نحن غدرا ذبحناه حين تبدى الصباح .. تركناه شلوا تنقره الطير ... إلخ

ولكن حتى عندما ينطقى الحلم ويتلاشى فإن آثاره الحانية تظل باقية تؤنس الشاعرة فی وحدتها «سوف يبقى من الحلم أزهاره، تؤانسنا فی ظلال الغسق» (نعمة آتون) .

أما رابع أبعاد رؤیة الشاعرة فی الديوان «الحزن» فهو مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى، ومن ثم فلا غرابة فی أن يكون بعدا أساسيا من أبعاد رؤیة شاعرة شديدة الرهافة كملك عبد العزیز .

وعلى الرغم من أن هذا الحزن يبدو فى بعض الأحيان ثقيلًا وقاسيًا ومريرا «يجوس الحزن . . يفرش ظله المخنوق . . ينبت شوكه الصبار قاسية وعارية تغلغل مرها فى القلب» (الأغنية الثالثة) فإنه يظل فى الاعتبار الأخير حزنا صديقا وحبيا يتسع حب الشاعرة ليشمله بين ما يشمل، وشوكه الصبار القاسية العارية المريرة هذه هى ذاتها التى تتحول إلى زهرة يانعة تهدهدها الشاعرة وتغنى لها فى قصيدة تحمل عنوان (زهرة الصبار): «وتشرق زهرة الصبار يانعة وشامخة تضيئ فى ظلام الليل» .

والحزن فى الديوان روح شفيف يترقرق حتى فى أشد جوانبه بهجة وإشراقا، بحيث لا يخطئ القارئ رنة حزن خفية حتى فى أشد الأغنيات فرحا. وبالمثل فإن البهجة والإشراق تمتزجان بالحزن، فما من لحظة حزن إلا وتشتع من خلالها ومضة ضوء:

لم يزل فى الفؤاد الغيوم .. الدموع .. تربتها لمسات الوهج
يمزج الحزن بالشمس .. يضطرم الشوق .. يجرحنى .. أختلج
(نعمة آتون)

وقد استمدت الشاعرة بعض رموز الحزن من اللاشعور الجمعى المصرى، مثل «دوحة الصفصاف» و «زهرة الصبار» وهما عنوانا قصيدتين من قصائد الديوان، وهما أيضا رمزان من رموز الحزن فى اللاشعور الجمعى المصرى، ومما هو جدير بالملاحظة أن الشاعرة تجعل دوحة الصفصاف مرفأ من المرافئ الروحية التى تلجأ بروحها إليها، مما يعطى الحزن مدلولاً آخر وهو «المرفأ» .

هذه هى الأبعاد الأساسية للرؤية الشعرية فى ديوان «أغنيات الليل» . وقد رأينا كيف تفاعلت هذه الأبعاد وامتزجت على نحو خلاق رائع أضفى على الديوان وحدة نفسية وشعورية واضحة، بل إن هذه الأبعاد امتزجت وتفاعلت مع الرموز الشعرية والأدوات الفنية الأخرى التى استخدمتها الشاعرة مما حقق للديوان - إلى جانب وحدته النفسية والشعورية - لونا من الوحدة الفنية البارعة دعمت الوحدة النفسية والشعورية وعمقتها .

وقد انعكست سمة الرهافة التى ميزت شعر هذا الديوان على التكنيكات والأدوات الشعرية التى استخدمتها الشاعرة بقدر ما انعكست على أبعاد رؤيتها الشعرية، فجاءت كل هذه الأدوات والتكنيكات بعيدة عن الضجيج والنبرة العالية والشطحات الشكلية، وهذا واضح فى كل أدواتها الشعرية .

ف «الصور الشعریة» فی الدیوان علی قدر واضح من الرہافة والبعد عن التعقید والتكلف، وهی مع ذلك تشع بإیحاءات واضحة الغنى؛ فالصور المبنیة علی المجاز المسرف فی الغرابة شدیدة الندرة فی الدیوان، ولكن لدى الشاعرة قدرة بارعة علی شحن أبسط الصور وأوضحها بأعمق الإیحاءات وأرحبها، والصور الحقیقیة التی لا مجاز فیها كثيرة الشیوع، ولنقرأ هذه الصور - وكلها من قصیدة واحدة هی قصیدة (حضور) - :

کلماتک الصغیرة الودود « کیف أنت ؟ »

تشحنها بألف ود .. ألف لهفة .. علامة

أراك .. لو أراك .. لو أراك .. لو أراك ،

ألتجى إلی حماک

ألقي إلیک رأسی المكدود

روحي المتعبة الودود

یغمرنی الوداد والسلام والسکينة

نجد الصور هنا تخلو أو تکاد من التعبیرات المجازیة، وهی مع ذلك توحى بأعمق المشاعر وأدفعها. والشاعرة شدیدة الولع بمثل هذه الصورة الرهيفة الدافئة التی تشع أحاسیس الأمن والسکينة والاطمئنان.. والإحساس بالحاجة إلی الأمان والطمأنينة خیط أساسی من خیوط النسیج النفسی فی الدیوان، بل إنها تکاد فی بعض الأحيان تتكرر بمرادفاتھا کقول الشاعرة مثلاً فی قصیدة (الیت) :

یعطى للرأس المكدود وسادة

للجسد المجروح المرقق فرشا وضماة

وهذه الرہافة فی تشکیل الصور تمتد حتی إلی تلك الصور التی تعبر عن أثقل اللحظات الشعوریة وأفدحها دون أن تفقد ذرة من فداحتها وأسائها الثقیل؛ ففي قصیدة (لا وقت) مثلاً حین ترید الشاعرة تصویر لحظة الموت القاسیة الألیمة تصورھا علی النحو التالی :

وحین فارت الدماء فی دماغه المثقل بالصراع

لم یلتفت ، ولم یقل لزوجہ وداع

- ما کان ثم وقت -

ولم یُمسح کفه بجهة الصغار

لقد استقطبت الشاعرة كل أبعاد تلك اللحظة الشديدة الوطأة فی تلك العبارات الشديدة الوداعة التي تكاد تخلو بدورها من أي استخدام مجازی للألفاظ دون أن تفقد شيئاً من ثقلها الفادح، بل إن الشاعرة استطاعت أن تضيف على لحظة الموت من خلال هذه الصورة الشعرية المرفهة بعداً إنسانياً عميق التأثير .

أما الصور المجازية فی الديوان فإنها تتمتع بنفس القدر من الرهافة والوداعة والبعد عن الإغراب، تسلك الشاعرة إلى بنائها أرهف المسالك وأرقها، وتكتشف بين عناصرها أخفى العلاقات وأدقها دون افتعال أو ضجيج .

ويشيع «التشخيص» كثيراً فی صور الديوان، حيث تشخص الشاعرة المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة فی صور كائنات حية نابضة بالحياة والإحساس، فنجد الليل عاشقاً وارف الأحضان يحتوى الشاعرة وتحتويه ويلف ذراعيه حولها ويسكب فی شفتيها حنينه .

وكثيراً ما يمتزج التشخيص ببعض الوسائل الرمزية فی بناء الصورة مثل «تراسل الحواس» حيث تزول الفواصل بين الحواس المختلفة وتمتزج معطياتها فی وحدة فنية عميقة تكسب التشخيص أبعاداً رمزية إيحائية بارعة؛ ففي صورة مثل «لم تزل زرقه الأفق خلف الغيوم الغوادي، فی صفاها الودود تغنى لنا» (مرفأ) نجد الشاعرة قد شخصت زرقه الأفق - لفرط إحساسها بها - كائناً حياً يحس ويغنى، وأضافت إلى ذلك أن ألغت الفواصل بين الحواس المختلفة وتركبتها تتواصل وتراسل، فجعلت الزرقه - وهى من مدركات حاسة البصر - تغنى - والغناء من مدركات حاسة السمع - وقد عمق هذا التراسل من إحياء عملية التشخيص التي قامت بها الشاعرة، كل ذلك دون أن تفقد الصورة رهافتها .

بل إن الشاعرة فی بعض الصور تجمع بين أشد الأشياء تناقضاً، وتعقد بينها صلة فنية وشعورية حميمة بحيث لا يحس القارئ بأن ثمة أى لون من ألوان التناقض أو عدم الانسجام، فهي تعبر مثلاً عن الشروق - أو رحيل الليل - بالغروب، لأنها ترى الليل مضيئاً ومشرقاً، ومن ثم فإنها تعتبر رحيله وقدم الصباح غروباً :

تغرب .. تنسحب ذبول ردائك من غابات الأفق المنشورة

يا ليلي الغارب تحت جيوش الشمس المسعورة (رحيل)

وإذا ما تركنا الصور إلى «الرموز» فسوف نجدها بدورها تحمل نفس السمة . .
الرہافة والشفافية، حيث تمنح الرموز في الديوان عطاءها الإيحائي الرمزي في سهولة
ويسر وسلاسة، دون أن ترهق القارئ من أمره عسرا، أو ترمى به إلى متاهات الغموض
والإحالة، وليس معنى هذا أنها رموز فقيرة، فهي فياضه بالعطاء الإيحائي دون تعقيد أو
التواء .

وثمة ميزة في رموز هذا الديوان ناشئة عن تلك الوحدة الشاملة التي سبقت
الإشارة إليها، وهذه الميزة هي تكامل الرموز وتواصلها وتراسلها؛ فكثيرا ما تستخدم
الشاعرة أكثر من رمز للإيحاء ببعد شعوري معين من أبعاد رؤيتها الشعورية والنفسية في
الديوان، بحيث تتعاقب هذه الرموز وتتكامل للإيحاء بهذا البعد المعين؛ فمن الخطوط
الشعورية البارزة في الديوان مثلا الإحساس بالحاجة إلى الأمن والطمأنينة، وقد عبرت
الشاعرة عن هذا الإحساس برموز ووسائل فنية متعددة، وأول الرموز التي استخدمتها
الشاعرة للإيحاء بهذا الإحساس «المرفأ» في القصيدة التي تحمل هذا العنوان، فالمرفأ في
هذه القصيدة ليس مرفأ ماديا واقعيا إنما هو مرفأ رمزي روحي، ترمز به الشاعرة إلى كل
ما يمنحها الأمن والسلام والسكينة، والشاعرة تلجأ إلى هذا المرفأ بروحها من قسوة
الحياة، وأسأها الذي يقهر الروح، وفيافيها الحقود، ويبدائها التي تضل فيها عن دروب
الندی فتجد في حماه كل ما تنشده، حيث :

تسكن الروح في شطه ، تستريح السكينة
يورق الحلم في ظله ، وتذوب الضغينة
ويضيء الغد .

وفي قصيدة أخرى يتراسل هذا الرمز مع رمز آخر وهو «البيت»؛ ففي القصيدة
التي تحمل نفس العنوان يحمل البيت مدلولاً رمزياً يتواصل مع الدلالة الرمزية للمرفأ؛
ففي حمى هذا البيت المائل «على عتبات الريح هناك . في شط الصحراء . في شط الأفق
بعيدا» تجد الشاعرة الأمن والدفء والضوء الناعم والهمسات، وهذا البيت :

يعطى للرأس المكدود وسادة
للجسد المجروح المرهق فرشا وضمادة

وفي قصيدة ثالثة يصبح « الليل » ذاته هو المرفأ، ويؤدى نفس الوظيفة الروحية والفنية التى يؤديها المرفأ؛ فإذا كان المرفأ - كما رأينا منذ قليل فى قصيدة (مرفأ) - « تسكن الروح فى شطه، تستريح السكينة. يورق الحلم فى ظله وتذوب الضغينة » فإن أحضان الليل الوارفة فى (الأغنية الأولى) تضم الشاعرة وتحتويها حيث تذوب بها وتحتفى من رياح الضغينة .

وفي قصيدة رابعة يصبح « الحب » هو المرفأ الذى يلجأ إليه الحبيبان من قسوة الوحدة والخوف والجذب الروحي :

ولو تدرى

بأن الحب مأوانا من الهجران والوحدة

بأن الحب مأوانا من الخوف الذى يطغى ويقهر روحنا ، ويشلها جدبا

(ولو تدرى)

وأحيانا يصبح المرفأ هو «دوحة الصفصاف» التى تأوى إليها الشاعرة - فى القصيدة التى تحمل نفس العنوان - لتحتفى بها من الهجير، وحريق الشوك والصبار، وتطلب منها أن تضمها وتغطيها وتمد عليها ظلها الوارف .. إلخ .

هكذا تتواصل الرموز وتتراسل وتكامل على هذا النحو البارع لتقوى من ملامح تلك الوحدة الشاملة التى تطالعا من الديوان كله؛ نسيجه الشعورى والنفسى، وبنائه الفنى على السواء .

وقد استخدمت الشاعرة إلى جانب «الصور» و «الرموز» - باعتبارهما الأداتين الأساسيتين - مجموعة من الأدوات والوسائل الفنية الأخرى مثل «التكرار» الذى وظفته توظيفا بارعا لأداء عدة وظائف فنية و نفسية فى الديوان، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من استخدام أسلوب التكرار على نحو أو آخر .

ومن الوظائف الفنية البارزة للتكرار فى هذا الديوان أن يكون «محور ارتكاز» تتكىء عليه الشاعرة كلما انتهت من تصوير بعد معين من أبعاد رؤيتها الشعرية فى القصيدة، وقبل أن تبدأ فى تصوير بعد جديد . وأحيانا أخرى تستخدم الشاعرة التكرار لأداء الوظيفة المقابلة وهو أن يكون «نقطة انطلاق» تنطلق منها إلى تصوير بعد معين من

أبعاد رؤیتها الشعریة، فإذا ما انتهت من هذا البعد المعین انطلقت إلى بعد آخر من نفس التكرار . . وهكذا .

وقد استخدمت الشاعرة التكرار لأداء الوظيفتین کلتیہما فی (الأغنية الثانية) من (أغنيات للیل)؛ حیث وظفت تكرار عبارة «باللیل أعشقه» بكل ما توحى به من عشق وآله للیل لتكون «محور ارتكاز» تتكىء علیه كلما انتهت من تصوير أحد أبعاد رؤیتها، كما وظفت فی نفس الوقت تكرار عبارة «وآها لو ملكت اللیل» بكل ما توحى به من غبة عارمة فی امتلاك اللیل واحتوائه لتكون «نقطة انطلاق» تنطلق منها إلى تصوير كل بعد من أبعاد رؤیتها الشعریة المختلفة. ولكن الشاعرة حرصت على ألا يكون هذا التكرار غمطیا باعثا على السأم، ومن ثم فإنها أغفلت فی بعض المقاطع الارتكاز على التكرار فی نهاية المقطع، أو الانطلاق منه فی بدايته، بل فی مقطع من المقاطع تجمع بین العبارتین المکررتین «وآها لو ملكت اللیل» و «باللیل أعشقه» لتجعل منهما معا نقطة انطلاق حتى لا يكون التكرار نمطا جامدا ملتزما .

ومن الوظائف التي استخدمت الشاعرة التكرار لأدائها ما يمكن أن نسميه «الإيهام الذاتی» حیث تتجه الشاعرة بالتكرار إلى ذاتها أكثر مما تتجه به إلى القارئ بهدف إقناعها ذاتها بشيء غیر مؤكد وغیر یقینی عن طریق الإلحاح علیه بالتكرار؛ ففي قصيدة (البيت) مثلا تكرر الشاعرة عبارة «بيتی أعرفه، أملكه» عدة مرات لنكتشف قرب نهاية القصيدة أنها غیر متیقنة من أنها تعرف حقا هذا البيت وتمتلكه، وأنها تريد بهذا التكرار أن تقنع نفسها قبل أن تقنعا بصدق ما تقول، دون أن تفلح مع هذا من تحقيق هذا یقین . . حیث تتساءل قرب نهاية القصيدة فی تشكك :

بيتی أعرفه . هل أعرفه ؟ !

بيتی أملكه . هل أملكه ؟ !

وفي قصيدة (حضور) توظف الشاعرة التكرار أيضا لأداء نفس المهمة حیث تكرر عبارة «تعود لی . . أراك» عدة مرات أيضا لإيهام نفسها بصدق ما تقول، وتكشف فی نهاية القصيدة أن ما تقوله ليس سوى أمنية ملحة تود لها أن تصبح حقيقة «تعود لی . . أراك . لو أراك . لو أراك . لو أراك»

وفى بعض الأحيان تختم الشاعرة القصيدة بنفس الأبيات التى بدأتها بها، أو بدأت بها مقطعا من مقاطعها إحياء بأنها تعود إلى نقطة البدء أو تنتهى من حيث ابتدأت؛ ففى قصيدة (الأعراف) مثلا تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين :

دعنا على الأعراف .. لا الفردوس موعدا ، ولا نار الجحيم
دعنا على الأعراف .. يحجبنا الضباب عن العذاب .. عن النعيم

وتختتمها بنفس البيتين . وكذلك الأمر فى قصيدة (شئ ما) .

ولكن زمام التكرار فى بعض الأحيان يفلت من الشاعرة فلا تستطيع السيطرة عليه وتوظيفه توظيفا فنيا، بحيث يصبح نوعا من التزيد والثثرة والحشو، ولكن هذا لحسن الحظ ليس كثيرا فى الديوان، ومن نماذجه تكرار عبارة «قد عرفنا .. قد عرفنا .. قد عرفنا» عدة مرات بدون مبرر فنى واضح، وهو تكرار مضاعف حيث كررت عبارة «قد عرفنا» ثلاث مرات، ثم كررت التركيب المؤلف من تكرار «قد عرفنا» عدة مرات بصورته المركبة «قد عرفنا .. قد عرفنا .. قد عرفنا» (مصباح ديوجين) .

ولعل الأمر أوضح فى قصيدة (مرثية للكلمة) التى كررت فيها الشاعرة عبارة «كلمات كلمات كلمات كلمات» فى نهاية كل مقطع، وهو تكرار مضاعف شديد الثقل، ولا وظيفة له، وإذا كان تكرار لفظ «كلمات» مبررا فنيا للإحياء بكثرة الكلمات وخواتمها وعدم جدواها، فإن تكرار التركيب كله، والمبالغة فى هذا التكرار أساءت إلى القصيدة، وأضفت عليها لونا من الثثرة، وزادت من بروز سمة الثثرة التى تغطى عليها، والتى لم يسلم منها سوى المقطع الأخير الذى بنته الشاعرة على مفارقة تصويرية بارعة أبرزت من خلالها ذلك التناقض الفادح بين ما كانت عليه حال الكلمة وما آلت إليه .

و «المفارقة التصويرية» تكنيك فنى يشيع شيوعا كبيرا فى شعرنا العربى الحديث، ويهدف الشاعر من ورائه عادة إلى إبراز التناقض بين بعدين متناقضين من أبعاد رؤيته الشعرية . وملك عبد العزيز تستخدم فى ديوانها هذا التكنيك باقتصاد شديد، ولعل السر فى ذلك أن الحب الشامل الذى يمثل بعدا أساسيا من أبعاد رؤيتها فى هذا الديوان والذى تفيضه على كل الكائنات والأشياء قد أذاب ما بين عناصر رؤية الشاعرة من تناقض، وأضفى عليها لونا من التآلف والانسجام لا يجعل لمثل تكنيك «المفارقة التصويرية» دورا كبيرا فى التعبير عن هذه الرؤية .

وقد استخدمت الشاعرة المفارقة التصويرية في قصيدة (مرثية للكلمة) وفي «الأغنية الثانية» من (أغنيات الليل).

أما في (مرثية للكلمة) فقد وظفت الشاعرة المفارقة التصويرية لإثارة الإحساس بالأسى لما آلت إليه حال الكلمة، حيث عقدت مقارنة بارعة بين ما كانت عليه الكلمة من شموخ وتألق، وما كانت تقوم به من دور فعال في قيادة ركب الإنسانية إلى الخير والحق، وبين ما آلت إليه حالها حيث تحولت إلى ثرثرة فارغة بعد أن اغتصبتها الألسنة الجوفاء الكاذبة :

عفو أيتها الكلمة
كنت النبراس الهادي
الرائد والحادي
كنت الملهم، والمشعل للثورات
كنت القائد للفعل
كنت القلب وكنت العقل
فاغتصبتك الألسنة الفارغة الجوفاء
لاكت عزتك الأشداق
طرحتك على صفر الأوراق
جعلت منك بديلا للفعل
واستمرأت الختل

وهكذا عن طريق هذه المفارقة تبرز الشاعرة ذلك التناقض الفادح الأليم بين حالي الكلمة فيعمق الإحساس بالأسى ويتضاعف .

أما في (الأغنية الثانية) فإن الشاعرة تستخدم نوعا من المفارقة المركبة بطريقة أكثر براعة لتبرز من خلال هذه المفارقة لونا من التناقض الأكثر خفاء وعمقا بين الليل والنهار في رؤياها، وطرفا المفارقة في القصيدة هما «الليل» و «الصباح»، ففي الطرف الأول - الليل - تنمو الأحلام وتزدهر، ويكون الرى والنشوة والحب، حيث «بقلب الليل تنبت رهرة الأحلام، تمرع، ترتوى خمرا، ونسكرى، وتعصرى قرايبنا على شفة الحبيب

الليل . . . يا ليل، أعشقة» أما الطرف الثانى - الصباح - فيرتبط بالقسوة والجفاف وتلاشى الآمال وانطفاء الأحلام المحلقة «هل لابد أن يأتى الصباح وينسخ الأحلام، حين يصب ضوء الشمس قسوته . . . يعرى الحلم من وهج الوصول، ومن حنين الخلد . . . من وهم الحصول على ضفاف المستحيل» . . إلخ . وتكمن براعة المفارقة هنا فى أن الشاعرة لم تقف فى بنائها عند حد المقابلة بين طرفيها - الليل والصباح - لإبراز ما بينهما من تناقض، إنما تجاوزت ذلك إلى ملح نوع خفى من التناقض الداخلى العميق فى كل طرف من الطرفين حتى قبل مقابلته بالآخر مما يجعل كلا منهما مفارقة مستقلة فى ذاته، وبمقابلة كل منهما بالآخر تصبح المفارقة على قدر من التركيب والعمق يزيد من قوة تأثيرها ورحابة إحاثها؛ فالليل الذى يرتبط نفسيا بالحزن والانطفاء والذبول جعلته الشاعرة - فى إطار هذه المفارقة - رمزا للبهجة والإشراق والازدهار، بينما الصباح - الذى هو فى الأساس رمز من رموز الإشراق والبهجة والميلاد الجديد - يصبح رمزا للعقم والموت والكآبة والانطفاء، ومن خلال المقابلة بين الطرفين بهذين المدلولين الجديدين تحدث المفارقة المركبة أثرها العميق فى النفس .

بقى - قبل أن نعرض للموسيقى فى الديوان باعتبارها إحدى الوسائل الأساسية التى استخدمتها الشاعرة فى التعبير عن أبعاد رؤيتها الشعرية - أن نشير إلى أن الشاعرة لم تلجأ كثيرا إلى استعارة تكتيكات من الفنون الأخرى كالمرحبة والقصة والسينما - على نحو ما هو شائع بكثرة فى شعرنا الحديث - وحتى عندما تستعير تكتيكا من تكتيكات هذه الفنون فإنها تستخدمه كعادتها بقصد شديد، كما فعلت مثلا فى قصيدة (لا وقت) التى استعارت فيها تكتيك «الارتداد Flash Back» السينمائي والروائي، حيث بدأت القصيدة من لحظة نفسية وزمنية معينة تعد بمثابة الذروة فى المأساة التى تدور حولها هذه القضية، ثم عادت بالقارئ فى عملية ارتداد إلى الماضى السابق على هذه اللحظة لتضيئها من خلاله وتعرض المقدمات التى أدت إليها . وقد صورت الشاعرة اللحظة التى بدأت بها القصيدة بطريقة تستثير الانتباه والفضول «وفى الصباح كان جثة على الطريق» وعقب هذه اللحظة الخاطفة مباشرة عادت إلى الماضى القريب لتلقى مزيدا من الأضواء على ضحية هذه المأساة، الذى لا نعرف عنه إلا أنه «فى الصباح كان جثة على الطريق» فنعرف أنه :

بالأمس ظل حتی الفجر یستدر الرزق من شبابة ریشته
وفی بکورة الصباح کان فی الطریق
لیلحق الدیوان فی طاحونة النهار

ولا تتخلی عن الشاعرة رهافتها وشفافیتها حتی فی تصویر لحظة الموت الثقيلة
الشديدة الوطأة علی نحو ما سبقت الإشارة عند الحديث عن الصورة .

أما «الموسیقی» فی (أغنیات للیل) فهي بدورها علی قدر واضح من الرهافة
والعدوبة، فالأوزان الشائعة فی الدیوان هی تلك الأوزن ذات الإیقاع الرهیف الممتزج فی
بعض الأحيان بأصدااء من شجن شفیف، وأكثر الأوزان شیوعا فی الدیوان بحرا المتدارك
والهزج - أو الوافر - وقد نجحت الشاعرة فی استغلال الإمكانيات الموسیقیة لهذين البحرین
- وللموسیقی الشعرية فی الدیوان بوجه عام - بما يتلاءم مع ما فی طبيعة رؤیتها الشعرية
من رهافة وشفافية. وقد لجأت الشاعرة فی بعض القصائد إلى التزام قافية واحدة كما
فی قصائد (دوحة الصفصاف) و (رحیل) و (صهد)، أو التزام قافية محورية أساسية
تتردد معها مجموعة من القوافی الثانوية كما فی قصیدتی (مرثیة للكلمة) و (الصحراء)،
كل ذلك یهدف إثراء الإیقاع الموسیقی. بل إن الشاعرة فی بعض الأحيان وحين تطغى
الغنائية علی رؤیاتها الشعرية تحس بالحاجة إلى تكثیف الجو الموسیقی فتلجأ إلى مجموعة
من الوسائل الموسیقیة الإضافية التي تزيد من ثراء الإیقاع وعمقه كما فی «الأغنية
الأولى» من (أغنیات للیل) مثلا، حیث لم تكتف الشاعرة بإطلاق اسم «الأغنية» علیها
تعبیرا عن طبيعة الرؤیة الغنائية فیها إنما عمدت إلى مجموعة من الوسائل الموسیقیة التي
ساعدت علی تكثیف الجانب الموسیقی فی القصيدة وإثرائه .

فهی تختار أولا من صیغ تفعيلة المتدارك - وهو بحر القصيدة - أغنی هذه الصیغ
بالإیقاع وهی الصیغة التامة «فاعلن» لتجعلها أساس الإیقاع فی القصيدة، بحيث لا
تتردد معها الصیغ المزحفة إلا نادرا . وهی تختار ثانيا الالتزام بقافية واحدة لا تتركها إلا
قرب نهاية القصيدة لتختار بدلها قافية أخرى تلتزمها فی الأبیات القليلة الباقية من
القصيدة . ثم لا تكتفی بهذا كله وإنما تعتمد أحيانا إلى : نوع من التقفية الداخلية یزید
من ثراء الإیقاع، مثل

أعشق الليل أحضانه الوارفات اجتوتنى احتوتنى ...
 أعشق الليل .. أشربه ، لا يغيض ... يفيض ...
 أحضانه الظل والطل والطيلسان
 أعشق الليل ... صلب ، رفيق رقيق الخطى

فهذه الجناسات المتناثرة حققت نوعا من التقفية الداخلية البارعة التى دعمت كل الوسائل الموسيقية الأخرى مما أكسب الجانب الموسيقى فى القصيدة ثراء واضحا يلائم الروح الغنائية التى تطفئ على رؤية الشاعرة فيها وهى تغنى للحبيب الليل .

وللشاعرة تجربة من التجارب الموسيقية البارعة فى المزج بين وزنين متمثلين للخروج منهما بإيقاع واحد، وذلك فى قصيدة (لو مرة) التى مزجت فيها بين وزنى «السريع» و «البسيط» وهما وزنان مركبان يتولد الإيقاع فيهما من تكرار وحدة مركبة من تفعيلتين هما «مستفعلن» و «فاعلن» . وإيقاع «السريع» فى صيغته الخليلية يتولد من تردد «مستفعلن» مرتين يعقبهما «فاعلن» فى الشطرة الواحدة، أى أن شطرته هى: «مستفعلن مستفعلن فاعلن»، على حين يتولد إيقاع البسيط من تردد «مستفعلن فاعلن» مرتين فى الشطرة الواحدة، أى أن شطرته فى الصيغة الخليلية هى «مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن» .

وعندما طوع شعراؤنا المحدثون البحرين للشعر الحر تصرفوا - بالنسبة للسريع - فى عدد مرات تردد التفعيلة «مستفعلن» فلم يلتزموا فيها عددا معينا، بينما التزموا «فاعلن» فى نهاية البيت دائما . أما بالنسبة للبسيط فقد تصرفوا فى عدد مرات تردد «مستفعلن فاعلن» فى كل بيت .

والوزنان فى إطار القصيدة الحرة يلتقيان معا فى صيغة معينة مشتركة هى الصيغة «مستفعلن فاعلن» التى يمكن اعتبارها فى الشعر الحر صيغة من صيغ السريع أو من صيغ البسيط، وقد استغلت الشاعرة - وربما تكون قد فعلت ذلك بدون قصد وبوحى من فطرتها الموسيقية الموهبة - هذه الصلة الوثيقة بين الوزنين فى مزجهما معا والتنقل بين صيغتهما المختلفة فى هذه القصيدة، دون أن يدرك القارئ للوهلة الأولى تنقل الإيقاع بين وزنين مختلفين، والقصيدة تبدأ بأبيات من السريع على النحو التالى :

لو قشة جاءت إلى دربنا
مستفعلن مستفعلن فاعلن
من دار محبوب لنا مرة
مستفعلن مستفعلن فعُعلن

لنتنقل بعد عدة أبيات إلى البسيط عبر الصيغة المشتركة «مستفعلن فاعلن» التى
تختم بها أبيات السريع وتبدأ بها أبيات البسيط وذلك فى البيت التالى :

مرت على بابى
وعقب هذا البيت مباشرة تتوالى عدة أبيات من البسيط :

ووشوشت فى الدجى سترى وأعتابى
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
وحملت لى شذا من ربح أحبابى
متعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ثم تعود إلى السريع مرة أخرى لنتنقل منه إلى البسيط، كل ذلك دون أن يفطن
القارئ غير المدقق إلى أن الإيقاع فى القصيدة يتنقل بين وزنين مختلفين .
على أن هذه الحاسة الموسيقية الموهبة لم تحل دون تناثر بعض الأخطاء العروضية
والنشازات الموسيقية، ومن نماذج هذه الأخطاء :

مزهرى صارخ على هوة النار (الأغنية الثالثة)
يشحب الليل ، تنطفئ الأنجم المورقات ، ينكفى الحلم (الأغنية الثالثة)
يا نبع العطاء خذنى يا عصير الأرض (دوحة الصفصاف)
فوران الحمم النائر ينحت فى الصدر قروحا (الحرف الصامت)
الورق اللامع الصقيل يرجح كفى (الحرف الصامت)

وهذه الأخطاء العروضية تقودنا إلى الإشارة إلى بعض الأخطاء اللغوية التي تناثرت بدورها في بعض القصائد، والتي تراوحت ما بين استخدام بعض الألفاظ - عن غير طريق المجاز - في غير معانيها اللغوية كاستخدام الفعل «اجتوى» بمعنى أحب وهام أكثر من مرة على حين أن معناه كره وأبغض ، وجمع بعض الألفاظ على غير قياس، مثل جمع كلمة «وَحْش» في (الأغنية الثالثة) على وَحْش - بضم الواو والحاء - وبعض الأخطاء النحوية كجزم الفعل تجذب بدون جازم في قولها : «انفضى أحماله السوداء تجذبك إلى القاع» (كبرياء الخلق) حيث لا يجوز اعتباره مجزوما في جواب الأمر هنا . . . إلى غير ذلك من تجاوزات وأخطاء يسيرة كان ينبغي أن يسلم منها ديوان في مثل نضج «أغنيات الليل» ومثل قيمته الفنية . . .

وجوه الملك الضليل

فى ديوان عز الدين المناصرة " ياعنب الخليل " (*)

مدخل : (المناصرة وقضية الموروث) :

محمد عز الدين المناصرة واحد من شعرائنا الذين يضربون بجذورهم الفنية والفكرية والوجدانية فى أرض تراث عريق شديد الغنى والخصوبة، ويمتاحون من ينابيع هذا التراث وكنوزه السخية ما يغنون به تجاربهم ورؤاهم المعاصرة من أدوات ووسائل وأطر فنية، متوسلين إلى وجدانات جماهيرهم بما لمعطيات التراث من قداسة فى نفوس هذه الجماهير ولصوق بوجداناتهم، مستغلين ما اكتسبته هذه المعطيات على مر العصور من طاقات إيحائية، وما ارتبط بها من دلالات نفسية وفكرية ووجدانية .

وبهذا الصنيع يؤصل هؤلاء الشعراء تجاربهم المعاصرة عن طريق ربطها بجذورها وأصولها العميقة فى تراثهم العريق، وهم فى الوقت ذاته يحققون ذلك التفاعل الخلاق بين الشاعر وموروثه، فى إطار علاقة خصبة يتبادل فيها الشعراء وموروثهم التأثير والتأثر، الأخذ والعطاء؛ فهم فى الوقت الذى يسترفدون فيه موروثهم موضوعات وأدوات وأطرا ووسائل فنية متنوعة يوظفونها لتجسيد ملامح رؤاهم الشعرية المعاصرة يفجرون فى هذا التراث طاقات متجددة، ويكتشفون ما فيه من قدرات دائمة على العطاء والتجدد، ويضيفون عليه من حيوية رؤاهم المعاصرة وطزاجتها وحرارتها وجدتها ما يبعث الشباب والقوة فى أوصال هذا التراث، وهكذا يتم هذا التفاعل الخلاق بين الماضى والحاضر، وبين الشاعر والموروث، وتستمر تلك الحركة المزدوجة من التراث وإليه، فيظل التراث حيا، ومستمرا فى الحاضر بامتزاجه برؤى الشعراء المعاصرة المتجددة، وتكتسب هذه الرؤى فى نفس الوقت أصالة وعراقة باتصالها بأعرق الجذور وأصلها، وتكتسب غنى متجددا بما تمتاحه من كنوز التراث من معطيات بالغة الغنى ورحبية الإشعاع .

المناصرة واحد من هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا وجدانيا وفكريا وفنيا بموروثهم وصدروا عنه؛ فهو لا يننى ينعطف على هذا الموروث ليستخرج من كنوزه ما يغنى به

(*) هذه قراءة للديوان فى طبعته الأولى التى نشرتها دار العودة ببيروت عام ١٩٧٠ . وقد عدل الشاعر كثيرا فى الديوان فى طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت عام ١٩٩٤ .

رؤيته المعاصرة ويؤصلها، ولعل في طبيعة تجربة المناصرة الحياتية والوجدانية ما يفسر سر هذا الارتباط الوثيق بالتراث، فقد عاش - على المستويين الواقعي والوجداني - تجربة الغربة والتشرد والنفي منذ طفولته، الأمر الذي ولّد في أعماقه إحساساً ثقيلاً بالحاجة إلى الانتماء، حيث نشأ فوجد نفسه - باعتباره فلسطينياً - إنساناً بدون وطن . . . بدون أرض . . . بدون جذور . . . بدون هوية، وهكذا وجد نفسه وقد فقد كل منابع الانتماء، وابتعد عن كل الجذور والأصول، فكان طبيعياً والأمر كذلك أن يتوق إلى الانتماء إلى أية جذور، والارتباط بأية أصول، وقد وجد في موروته العريق - على المستويين التاريخي والفني - الأصول الراسخة التي ينشدها ويتكى عليها، والأرض العريقة التي يستطيع أن يضرب بجذوره فيها، ومن ثم عكف على هذا التراث يربط به أسبابه ويوثق به صلاته، ويمتاز منه ويمنحه، ويتبادل معه الأخذ والعطاء في إطار تلك العلاقة الخصبة التي سبقت الإشارة إليها .

وليس صدفة أن يتواءمت انتماء المناصرة إلى موروته وارتباطه به مع انتمائه - على المستوى الوجداني - إلى قضيته وأرضه؛ فالانتماء ان يصدران معا عن نبع واحد، هو إحساس الشاعر بالحاجة إلى الانتماء، وبحثه عن مصادر انتماء جديدة غير تلك التي حرم منها، ومن ثم توافقت الانتماءان، أو بعبارة أدق تعاقبا، إذ تأخر أحدهما عن الآخر قليلاً .

كان هذا مدخلا لا بد منه قبل أن نلج تجربة الملك الضليل في هذا الديوان، ونجوس خلال عوالمها الرحبية، حتى يمكننا أن ندرك أبعاد تلك التجربة التي تصدر أساساً عن هذا الانتماء المزدوج إلى الأرض وإلى الموروث، وحتى نفهم قبل ذلك سر تلك المقتبسات التراثية التي صدر بها الشاعر ديوانه مدخلا له، فليست تلك المقتبسات حلية خارجية يزين بها الشاعر صدر ديوانه، وليست حذقة مدعية كتلك التي تعودها بعض شعرائنا من تصدير أعمالهم الشعرية باقتباسات تراثية دخيلة لا تمت إلى عالم أعمالهم الشعرية بصلة، الاقتباسات التراثية في صدر «ياغنب الخليل» مفاتيح ضرورية لفهم الرؤية الشعرية في هذا الديوان، ومداخل أساسية لعوالم هذه الرؤية، وعلامات هادية على طريق رحلة الشاعر الشعرية في هذا الديوان، وخصوصاً تلك الاقتباسات المستمدة من موروث الملك الضليل - امرئ القيس بن حجر الكندي - أروع ما اكتشف المناصرة من كنوز التراث، فقد وجد المناصرة في ملامح شخصية الملك الضليل، وفي أبعاد

تجربته الحياتية والوجدانية والنفسية ما يتراسل مع ملامح شخصيته وأبعاد تجربته هو الخاصة، ومن ثم فقد عقد مع هذه الشخصية أواصر صلة حميمة وراح يمتاح من موروثها الخصب ما يجسد به أبعاد رؤيته الشعرية، وملامحها الوجدانية والفكرية، وهذا ما دفعنا إلى الولوج إلى عالم المناصرة الشعرى فى هذا الديوان من خلال شخصية الملك الضليل امرئ القيس، فليس الملك الضليل سوى شاعرنا المناصرة.

ليس غريبا إذن أن يقدم المناصرة ديوانه بهذه الطائفة من المقتبسات التراثية، وليس غريبا أن تكون المقتبسات الأربعة الأولى منها من تراث الملك الضليل - شعرا ونثرا - وليس غريبا أخيرا أن يكون آخر المقتبسات الأحد عشر التى صدر بها الشاعر ديوانه بيت قيس بن الحداية :

فيومى يوم فى الحديد مسربلا ويوم مع البيض الأوانس لاهيا

وهو كما لا يخفى ليس سوى المقابل الشعرى لعبارة امرئ القيس الشهيرة «اليوم خمر، وغدا أمر»، وهى العبارة التى جعلها المناصرة ثانية مقدماته بعد عبارة امرئ القيس الأخرى التى قالها فى نفس المناسبة «ضيّعنى أبى صغيرا، وحملّنى دمه كبيرا» مباشرة. ولقد كان الشاعر موفقا فى تصدير مقتبساته بهذه العبارة الأخيرة، لأنها تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية فى هذا الديوان، وهما الإحساس بالضيق الذى فرض عليه ولا يد له فيه، ثم إحساسه بثقل التبعة الملقاة على عاتقه - تبعة دم وطنه القتل - دون أن يزرّ وزرها، فسوف نرى أن نغمة الإحساس بالضيق والنفى هى أعلي النغمات فى هذا الديوان، تليها أو تواكبها نغمة الشعور بثقل العبء وفداحته، وسوف نرى أن كل النغمات الأخرى فى الديوان تنويعات على هاتين النغمتين الأساسيتين .

بقى قبل أن نلج عالم الملك الضليل المعاصر عز الدين المناصرة فى ديوانه «ياغب الخليل» أن نتعرف على الملامح التراثية لشخصية الملك الضليل امرئ القيس، وأن نقف على أبعاد مأساته .

الأبعاد التراثية لشخصية الملك الضليل :

الملك الضليل هو امرؤ القيس بن حجر الكندى أشهر شعراء الجاهلية، وابن الملوك المدلل المترف؛ فأبوه حجر كان ملكا على أسد وغطفان، وفى كنفه نشأ امرؤ القيس كما ينشأ كل أبناء الملوك مرفها مدللا، ينفق جل وقته فى العبث والمجون

وقول الشعر حتى ضاق به والده فطرده، فظل يتقلب بين الأحياء والقبائل مع طائفة من لداته المترفين، عاكفا على ما كان عليه من ضروب اللهو والشرب والصيد وقول الشعر.

وفى هذه الأثناء حدث نزاع بين حجر أبى امرئ القيس وبين بنى أسد نتيجة طغيانه عليهم، وتنكيله بساداتهم وأشرافهم، وانتهى هذا النزاع بمقتل حجر فى الوقت الذى كان فيه ابنه هائما على وجهه فى البلاد يعاقر ضروب الملذات، وقد بلغه نعى أبيه وهو بدمون - من بلاد الشام أو اليمن - مكب على مجونه ولهوه، فقال عبارته المشهورة التى صدر بها المناصرة مقتبساته: «ضيعنى أبى صغيرا وحملنى دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر» وكان امرؤ القيس حين بلغه نبأ مصرع أبيه فى الخامسة والعشرين من عمره تقريبا، ولما أفاق حرم على نفسه ملاذ الحياة حتى يثار لأبيه، وتوزعت حياته بعد ذلك بين رثاء أبيه والبكاء عليه وبين السعى وراء ثأره، حيث طاف على القبائل يستنصرها ويستنفرها، ويستحثها على مساعدته فى طلب الثأر لأبيه، وقد ساعدته بعض القبائل - ك بكر وتغلب - حتى أدرك بعض ثأره من بنى أسد وحلفائهم، ولكن ما أدركه من الثأر لم يشف غليله تماما فعاد من جديد يطوف بالقبائل يستنجد بها فينجده بعضها ويخذله بعضها، وكان أعداؤه بنو أسد قد استجاروا بالملك المنذر الثالث فأجارهم، وأرسل جيوشه وراء امرئ القيس، فتشرد هذا الأخير بين القبائل يستجير بأمرائها وشيوخها، فيبسط عليه بعضهم حمايته، ويرفضه بعضهم الآخر ويسلمه، حتى عرف بالملك الضليل .

وأخير لجأ امرؤ القيس إلى قيصر الروم (يوستينانوس قيصر ٥٢٧ - ٥٦٥ م) بعد أن تبادل معه السفارات والوساطات، وبعد أن طلب من حلفائه فى شبه الجزيرة مساعدته، ثم سافر بنفسه إلى بيزنطة حيث قضى فترة فى بلاط القيصر، ثم عاد إلى شبه الجزيرة فى جيش تجهزه له القيصر، ولكنه فى طريق عودته أصيب بمرض شبيه بالجذام فتقرح جسمه حتى عرف بذى القروح، ويقال إن القيصر أهدها حلة مسمومة - نتيجة لسعى بعض الوشاة بينهما - فلما لبسها امرؤ القيس تساقط لحمه وسرى فى جسمه السم، أدركه أجله فى أنقرة، فدفن فى سفح جبل هناك يقال له «عسيب»، وتحكى بعض الروايات أنه كان فى سفح ذلك الجبل قبر لإحدى بنات الملوك، وتضيف الرواية أن امرأ القيس لما عرف قصتها قال بيتيه المشهورين :

أجارتنا إن المزار قريب
أجارتنا إنا غريبان هاهنا
وإني مقيم ما أقام عسيب
وكل غريب للغريب نسيب

هذه هي مأساة الملك الضليل التراثي: امرئ القيس بن حجر سليل ملوك كندة ونجد^(١)، ويمكننا من هذا الاستعراض السريع لحياة امرئ القيس أن نميز بين مرحلتين أساسيتين من مراحل حياته؛ مرحلة ما قبل موت حجر، ومرحلة ما بعد موته، وأبرز ملامح المرحلة الأولى اللهو والمجون واللامبالاة، ثم الضياع المترف القرير، أما المرحلة الثانية فأبرز ملامحها الفجيعة والحزن والبكاء والسعى وراء التأثير، واليأس، والهزيمة.

وتطل علينا من حياة امرئ القيس بمرحلتيه خمسة وجوه للملك الضليل، هي: وجه اللاهي اللامبالي، ووجه الضائع الشريد، ووجه الموتور الساعي وراء الثار، ووجه المفجوع النادب، ووجه اليأس المهزوم. على أنه ربما امتزجت في بعض الأحيان ملامح وجهين أو أكثر من وجوه الملك الضليل، وربما طغت ملامح وجه من الوجوه وبخاصة الوجه اللاهي على ملامح بقية الوجوه، بحيث نستطيع أن نلمح في كل وجه من الوجوه الأربعة الأخرى قسمة أو أكثر من قسّمات هذا الوجه اللاهي.

وسوف نجد أن تجربة عز الدين المناصرة في هذا الديوان تحمل كل ملامح تجربة امرئ القيس وكل أبعادها.

أبعاد تجربة الملك الضليل في الديوان :

لم يستعر عز الدين المناصرة شخصية امرئ القيس - ولا مورثا من موروثاتها - استعارة مباشرة في الديوان إلا في ثلاث قصائد فقط، وهي: «قفا نيك» و «المقهى الرمادي» و «تظاهرة» - وهي جزء من قصيدة طويلة بعنوان «أضاعوني» لم يثبتها الشاعر كاملة في الديوان مع أنها تستلهم كل تراث الملك الضليل، وتمثل قسمة من أهم القسّمات العامة للرؤية الشعرية في هذا الديوان - وعلى الرغم من أن الشاعر لم يستعزم تراث الملك الضليل استعارة مباشرة في غير هذه القصائد الثلاث فإن شخصية الملك الضليل تبسط ظلالها وإيحاءاتها على كل قصائد الديوان، ولا تنى تطالعنا من كل

(١) وردت خلافات كثيرة في تفاصيل حياة امرئ القيس؛ راجع مثلاً: الشعر والشعراء لابن قتيبة - الجزء الأول من طبعة الشيخ أحمد محمد شاكر - والأغاني للأصفهاني، الجزء السابع من طبعة دار الكتب - ولكنها في مجملها لا تخرج عن حدود الإطار العام الذي حددناه.

قصيدة بوجه أو بآخر من وجوهها، بحيث تصلح هذه الشخصية عنواناً على تجربة الشاعر في هذا الديوان .

لقد وجد المناصرة في ملامح تجربة امرئ القيس الشاعر بكل أبعادها ما يحمل أدق ملامح تجربته هو الحياتية والوجدانية التي تتعاقب فيها أبعاد مأساة الملك الضليل الخمسة؛ اللامبالاة واللهم، الضياع والتشرد، الفجيرة والبكاء، التوتر والسعى وراء الثأر، اليأس والهزيمة. فالمناصرة نفسه هو الفتى اللاهى اللامبالى - «الولد السفية» على حد تعبيره - وهو الإنسان الضائع الشريد في المدن والبلاد، وهو الفلسطيني الموتور الذى نشأ فوجد وطنه مسلوباً وعاش هو يحمل مأساته وثأره، وهو الإنسان المفجوع الذى رثى وطنه أحر الرثاء وأصدق وأشجاء، وهو أخيراً اليأس المهزوم الذى خذله المدن والقبائل والقياصرة، فأنكفأ على أحزانه وقد تشابهت فى عينه الطرق والمسالك وتشابكت .

فليس غريباً إذن أن يعكف الشاعر على موروث الملك الضليل، وأن يتخذ معبراً أساسياً لرؤيته الشعرية إلى الجماهير، وليس غريباً أن تكون هذه الشخصية هى إطار دراستنا لهذا الديوان، ومنطلقها لارتداد عوالم الرؤية الشعرية فيه .

ولكن ينبغى التنويه قبل الولوج إلى عالم المناصرة الشعرية فى «ياعنب الخليل» الإشارة إلى أنه إذا كان مقتل حجر يمثل مرحلة انتقال حاسمة فى حياة امرئ القيس، وإذا كانت عبارته المشهورة «اليوم خمر، وغداً أمر» تقوم فاصلاً صارماً بين المرحلة الأولى من حياته بوجهها اللاهى وبعض ملامح وجهها الضائع، والمرحلة الثانية بوجهها: الموتور، والنادب، المهزوم، وبعض ملامح وجهها الضائع - إذا كان الأمر كذلك بالنسبة لتجربة امرئ القيس فإن تجربة ضليلنا المناصرة لا تحتوى على مثل هذه الفواصل الحاسمة، ومن ثم فإن وجوه الملك الضليل فى ديوان «ياعنب الخليل» ليست فى تميز وجوه الملك الضليل امرئ القيس وتحدد ملامحها، فنحن نرى امتزاج ملامح وجهين أو أكثر، أو طغيان ملامح وجه ما على بقية الوجوه أمراً شديداً الشيع فى الديوان، وإذا كان الوجه اللاهى فى حياة امرئ القيس هو أكثر الوجوه طغياناً على تجربته بوجهها الأخرى - رغم تميزها المحسوس - فإن الوجه الشريد والوجه اليأس المهزوم هما أكثر الوجوه فى تجربة المناصرة الضليل بروزاً وطغياناً على الوجوه الأخرى، حتى لا نكاد نعثر على وجه من الوجوه الثلاثة الباقية لا يحمل ملمحاً أو أكثر من ملامح هذين الوجهين .

والآن ... إلى وجوه الملك الضليل فى الديوان :

١ - وجه اللاهى اللامبالى :

إذا كان وجه اللاهى اللامبالى هو أكثر الوجوه بروزا فى تجربة امرئ القيس فهو أكثرها تواريا وخفوتا فى تجربة المناصرة، فقد تحمل عبء نكبته منذ الصغر، فلم يكن لديه وقت كبير للهو والمجون، وإذا كان لهو امرئ القيس لهوا عربيدا مستهترا لأنه لهو الإنسان المترف المدلل القرير، فإن لهو ضليلنا المناصرة لهو جاد - إذا استقام هذا التعبير - لهو كاسف حزين، حيث لم يتقلب شاعرنا فيما تقلب فيه امرؤ القيس من أعطاف النعيم والرفاهية. لهو المناصرة لهو برىء لا يتجاوز الغناء العذرى الرفاف لفروتا (رسالة إلى فروتا)، أو تبادل مواعيد طفولية بريئة - مهما حاول المناصرة أن يضيف عليها ملامح من مغامرات ابن أبى ربيعة الداعرة - مع جارتها الصبية ذات العيون الزرقاء كعيون مريم العذراء، حيث تطلب منه جارتها البريئة اللعوب أن يتنزه فرصة احتفال دينى ليهبط عليها «كهبوط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر» كما طلبت صاحبة عمر بن أبى ربيعة - الابن البكر للوجه اللاهى من وجوه امرئ القيس - منه :

قالت : غدا نسير فى خشوع

لسيد البرية

فكن لما أقوله مطيع

و « اسقط علينا كالندى » فى ليلة التطهير

من فوق ألف سور

موعدنا كنيسة القيامة

(كنيسة القيامة)

وهو - لهو المناصرة - لا يتجاوز أخيرا التسكع على أرصفة المقهى الرمادى - وهو مقهى الفيشاوى الشهير بحى الحسين - حيث يأتيه يصطاد السويغات اصطيدا مع أولئك الذين يفدون إلى ذلك المقهى مع الليل، وفى أعينهم ظمأ للدفء فى أحضانه. (المقهى الرمادى) .

على أن هذا الوجه اللاهى - على براءته - من وجوه ضليلنا المناصرة كثيرا ما تطفئ عليه ملامح الوجوه الحزينة الأخرى للملك الضليل، فيغدو هذا الجانب اللاهى الغرير وجهها من وجوه مأساة المناصرة، وبعدا من أبعادها الفاجعة؛ فموعده الطفولى اللاهى البرىء مع طفولته فى كنيسة القيامة تحرمه منه قوى البغى والطغيان التى حرمته من أرضه، فقد :

..... جاء صيف خطر الأنيا ب
أغلق فى وجوهنا الأبواب
أغلق باب الإثم والرحمة فى وجوهنا

(كنيسة القيامة)

وحتى فى لحظات تسكعه على المقهى الرمادى :
تهتف الغربة فى الأعماق .. تزداد عنادا
أيها السارون فى منتصف الليل، وفى أعينكم
ظماً للدفء فى أحضان مقهى
لتعبوا من صفاء الليل كأس الحزن مكرورا معادا

(المقهى الرمادى)

فاللهو فى تجربة المناصرة فى بعض صورهِ لون من الهروب، هروب من مأساته
التي يحملها فى أعماقه أنى تسكع، والتي تطارده أحزانها أنى هرب، فمن كل صخب
المقهى الرمادى وضجيجهِ لا يمس وجدانه سوى أصداء أغنيتين حزيتين، تتحدث
إحداهما إلى زهر البنفسج منكرة عليه أن يكون مصدرا للبهجة والفرح وهو زهر حزين
«ليه يابنفسج بتبهج وأنت زهر حزين؟» ، ويوظف الشاعر أصداء هذه الأغنية الشعورية
توظيفا بارعا فى تجسيد ذلك الشجن العميق الذى أثارته فى أعماقه :

أيها الزهر الحزين
رغم هذا أنت تبهج
فاترك الأحزان يا أزرق ، دعها للسنين
آه لو تعرف حزن الآخرين
أيها الزهر الحزين

أما الأغنية الثانية التى مست أصدائها وجدان الشاعر فى ضجيج المقهى الرمادى
فهى تلك الأغنية الفولكلورية الشجية «آه يا عزيز عيني، وأنا بدى أروح بلدى»،
وتختلط أصداء هذه الأغنية فى وجدان الشاعر بأصداء ذلك البيت القديم الحزين
ولى كبد مجروحة ، من يبيعنى بها كبدًا ليست بذات قروح

تمتج كل هذه الأصداء وتختلط فى وجدان الشاعر على هذا النحو البارع

والمغنى

كان فى المقهى يغنى :

يا عزيز العين إنى

لتراب الشام مشتاق وفى قلبى جروح

- من ترى منكم يبيع الآن لى

كبدا دون قروح ؟!

(المقهى الرمادى)

وهذه الصورة الأخيرة - صورة الكبد الجريح التى يتمنى الشاعر أن يبيعها - من الصور التى افتتن بها المناصرة، الأمر الذى يشى بعمق مصدرها فى وجدانه، فهو فى مقطع «ناطور - أ» من قضية (ناطوران) يكرر نفس الصورة: «أواه يا كبدى الجريح. من يشترىك فأستريح».

لهو ضليلنا المناصرة إذن موقف، موقف احتجاج ضد أولئك الذين حرموا الشاعر من الانتماء النضالى إلى أرضه وتحمل تبعه قضيتها، ليتاجروا هم بهذه القضية على منابر الخطب وموائد المساومات، وأروقة الحكمة الكسيحة، ولذلك فإننا كثيرا ما نجد هذا الوجه اللاهى اللامبالى يكتسى ملامح ساخرة حادة، ويستعير لسانا لاذعا ليسلق به أولئك حولوا قضيته إلى خطب حماسية جوفاء، وحكم كسيحة :

وأقول اليوم خمر، وغدا .. يا غرباء

اسكتوا يا غرباء

فوراء الثأر منا خطباء

ووراء الثأر منا حكماء

(المقهى الرمادى)

وتلك صورة أخرى من الصور التى افتتن بها المناصرة، والتى مهر فى توظيف التراث لتوليدها من خلال المقابلة بين لحظة تراثية باهرة ولحظة معاصرة منطفئة، مثل

تلك المفارقة التصويرية الساخرة التي تطالعنا من الأبيات السابقة، ومن قول الشاعر من قصيدة أخرى :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى تراق على جوانبه الخطب

(قصيدة «أضاعوني» التي لم تنشر كاملة في الديوان)

وسندرك ما في الصورتين من مفارقة ساخرة مريرة حين ندرك أن الشاعر يستلهم في الأبيات الأولى نصين تراثيين ارتبطا بمعانى الحزم والإصرار الجاد فى طلب الثأر، وأول هذين النصين عبارة امرئ القيس «اليوم خمر، وغدا أمر» بكل ما تفيض به من وعيد رهيب، وتصميم باتر على الثأر، أما ثانى النصين فهو بيت ابن أخت «تأبط شراً» من قصيدته المشهورة فى رثاء خاله والإصرار على الثأر له :

ووراء الثأر منى ابن أخت مَصِّعٌ عَقَدَتْهُ مَا نُحْلُ

بكل ما يضطرم به هذا البيت من إصرار جازم على طلب الثأر، ومن خلال تحوير الشاعر لهذين النصين الموروثين استطاع أن يولد هذه المفارقة التصويرية البارعة، فالأمر الرهيب الذى تتوعد به عبارة امرئ القيس الباترة، والتصميم القوى الذى لا تنحل له عقدة فى البيت قد مسخا إلى خطب جوفاء وحكم كسيحة.

أما البيت الثانى فهو بدوره تحوير لبيت المتنبى المشهور :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى تراق على جوانبه الدم

لتوليد هذه المفارقة الساخرة الأليمة. وهكذا تتجلى لنا براعة المناصرة فى استلهم موروثه، وتوظيفه، وتوليد أروع إمكانات التعبير منه .

وفى بعض لحظات ضعف ضليلنا المناصرة ويأسه يتغضن هذا الوجه اللاهى اللامبالى من وجوه تجربته بلامح اليأس الانتحارى المهزوم، ويغدو اللهو واللامبالاة موقفا انتحاريا يتخلص به الشاعر من ثقل اليأس والإحساس بالهزيمة التى تبهظ كيانه حين يخذله أنصاره ويحس بالعجز :

مقيم هنا أشرب الخمر حتى الأبد

وحتى تدق المسامير فى النعش لا تحملوا الشعراء

دعوني على زق خمر .. وخلوا يدي تحمل الكأس .. حتى تطاول رأس المجرة

ولا تطلبو الثأر يا آل حجر، فإنى قتيل العذارى

وكأس من الخمر، لم أدخل الحرب مرة

(قفا نيك)

والشاعر هنا ينظر أيضا إلى عبارة امرئ القيس «اليوم خمر وغدا أمر» ويستلهمها استلهاما عكسيا، وإن كانت هذه الملامح اليائسة العاجزة لا تلبث أن تغادر هذا الوجه اللاهى من وجوه الملك الضليل لترسم على وجوهه الأخرى، ولتحتل هذه الوجه اللاهى ملامح وجه آخر من وجوه الملك الضليل وهو وجه الموتور الباحث عن ثأر أبيه، وجه «وغدا أمر» ... وجه الملك الضليل الأصيل :

سأشرب طيلة يومى، سأشرب حتى ولو كانت الكأس مرة
فمن أجل غزلان وجرة
غدا أدخل الحرب أول مرة

(نفس القصيدة)

هذا هو الوجه اللاهى من وجوه الملك الضليل فى تجربة المناصرة، الذى رأينا أنه - على جديته - ليس أكثر هذه الوجوه شيوعا فى الديون، وأنه كثيرا ما يكتسى بلامح بقية وجوه الضليل الأخرى .

٢ - وجه الضائع الشريد :

لقد تنكر الملك حجر لابنه فطرده وشرده، وضعه صغيرا - على حد تعبير امرئ القيس - ولكن الملك الضليل كان وفيا لأبيه فلم يتنكر له بل حمل همه كبيرا - على حد تعبيره أيضا - فكان من بين إخوته حامل لواء الدعوة إلى ثأر أبيه، ووزع حياته بعد موته بين رثائه وطلب ثأره . وكذلك ضليلنا المناصرة ضيعه وطنه صغيرا وشرده، ولكنه حمل همومه كبيرا، وكان حمله لهذه الهموم وجها آخر من وجوه ضياعه .

على أن ضياع المناصرة لم يكن فى ترف ضياع الملك الضليل امرئ القيس - على الأقل فى شطره الأول فى حياة أبيه - فقد كان جاهد الملك حجر العريض يسط ظلاله الوارفة على ابنه أننى رحل أو حل، فكان ضياع امرئ القيس ضياعا مرفها قريبا، نتاجه هذا الجانب العايب المترف من تراث امرئ القيس الشعرى . أما وطن المناصرة الذى

ضيعة فلم يستطع أن ييسط عليه إلا ظلال مأساته الثقيلة، فعاش يعاني ضياعه الخاص وضياع وطنه، وامتزج الضياعان في رؤياه في إحساس واحد ثقيل يلون بظلاله الحزينة حتى أكثر شعر المناصرة فرحا وإشراقا، فالشاعر يحمل مأساة وطنه وضياعه أنى ارتحل، ويرى في ضياعه الخاص مظهرا من ضياع وطنه، ولذلك يكثر في الديوان امتزاج ملامح هذا الوجه الضائع الشديد بلامح الوجه المفجوع النادب، والوجه المهزوم اليائس.

يحمل الشاعر إحساسه هذا بالضياع إلى عزيزة تنتظره :

سنة بعد سنة

ستعيشين مع الحزن سنة

وانتظار الطفل أن يرجع من غربته بعد سنة

يذرع الحانات والمقهى الذى يعرفه

باحثا عن سوسنة

فى عيون الخطب الجوفاء فى بحر الوعود الأسنة

(مقطع «الألسنة» من قصيدة «من أغاني الكنعانيين»)

إنه فى ضياعه وتشرده يبحث عن ومضة أمل، وهو يحس أن عثوره على ذاته رهن بالعثور على وطنه، ومن ثم فهو حين ينشد عودته إنما ينشد معها - بل فيها - عودة الوطن .

وإذا كان امرؤ القيس قد عثر على من يلقي عليه تبعة ضياعه، وهو أبوه - الذى ضيعه صغيرا، وحمله دمه كبيرا - فإن موقف المناصرة لم يكن بهذا اليسر؛ ففي بعض الأحيان يخيل إليه أن أهله هم الذين أضاعوه، ويصبح «الأهل» هم المعادل الوجدانى فى تجربة ضياع المناصرة للملك حجر فى تجربة امرئ القيس :

وأعمامى يهزون المنابر، آه... ما ارتجوا، وما ارتاعوا

مضت سنتان .. قال الشاعر المنفى حين بكى :

« أضاعونى .. وأى فتى أضاعوا »

(أضاعونى)

ولكنه فى أحيان أخرى يحس أن المسئول عن ضياعه هو الوطن ذاته، الذى حمله تبعة مأساته، وألقى على كاهله الغض أثقال نكبته الثقيلة :

رحلت ... وحملتني عبء هذا النبا

رحلت ... وحملتني عبء هذا النبا

(قفا نيك)

وهكذا يتذبذب - في تجربة المناصرة - المعادل الوجداني للملك المقتول حجر - في تجربة امرئ القيس - ما بين الوطن الضائع، والأهل الذين أضاعوه .
ويبلغ الوجه الضائع لضليلنا المناصرة في الديوان ذروة تمزقه وعذابه حين يتكشف وجهه اللاهي عن قناع خادع يستر به هذا الوجه الضائع الحزين، فاللهو ذاته قسمة من قسّمات هذا الوجه الضائع المعذب .

ويأتي المساء

كنوس مبشرة ... لم يعد صفاء الليالي صفاء

وأشربه سأمًا دون معنى هباء

(قفا نيك)

وما أشجى هذا التبرير الأسيان الذي يبرر به المناصرة تردده على المقهى الرمادي، وما أفجعه، حين يرد على تساؤل جارته المرتاب عن طبيعة رحلته كل مساء :

كلما يا جارتى جاء المساء

تسألين :

أين يمضي الملك الضليل في كل مساء

ربما يحمله التيار، يمضي في دروب الساقطين

أنت لا تدريين أين ..

أول الليل أجر الخطو .. لا تدريين أين

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانته قرب الحسين

(المقهى الرمادي)

إن الملك الضليل - امرأ القيس - لم يتنكر لأبيه رغم أنه أضاعه وشرده، فظل حريصا على الانتماء إليه والارتباط بذكراه، لأن في الانتماء إليه تحقيقا لذاته ... في الانتماء إلى حجر ملجأ من الضياع . وكذلك شاعرنا الضليل لم يتنكر لوطنه - رغم أنه أضاعه وشرده - فظل وفيا له، حريصا على تأكيد انتمائه إليه - على المستويين الوجداني والفني - لأن في الانتماء إلى هذا الوطن - ولو وجدانيا أو فنياً - ملجأ روحيا على الأقل

مما يعانيه المناصرة من ضياع وغربة وتشرد . وقد اتخذ هذا الانتماء على مستوييه السابقين مظاهر وصيغا عديدة :

فعلى المستوى الوجداني تمثل هذا الانتماء والإصرار على تأكيده في ذلك الحرص الدءوب من المناصرة على تجلية الملامح الأصيلة العريقة لهذا الوطن، وعلى إبراز الأرومة التي ينتسبان إليها معا - الشاعر والوطن - وهي الأرومة الكنعانية، فهو حريص طوال الديوان على إضفاء الملامح الكنعانية على كل وجوه رؤيته الشعرية وجوانبها؛ ففلسطين عنده «أرض كنعان» والخليل «حبرون» - وهو اسمها الكنعاني القديم - ويتردد اسم «كنعان» بكثرة واضحة في الديوان؛ فشهادات الثبوت «نقوش كنعانية» والشاعر الفلسطيني ناهض الرئيس «شاعر كنعاني» وآخر قصائد الديوان وأطولها تحمل عنوان «من أغاني الكنعانيين» .

وهذا الإصرار على إضفاء الملامح الكنعانية على رؤية الشاعر في الديوان يمثل بعدا من أبعاد القضية في وجدان المناصرة وفكره، فهو - فوق كونه مظهرا من مظاهر حرص الشاعر على الانتماء إلى وطنه - يمثل حجته التي يدحض بها دعوى عبرانية فلسطين، يمثل - على المستوى الفني - دليله على نسبة الملك الضليل إلى أبيه الوطن

وحرص المناصرة على تجلية هذا الوجه العريق لا يقتصر على مجرد إضفاء هذه الملامح الكنعانية المتناثرة على بعض أبعاد رؤيته، وإنما يبذل جهدا كبيرا وعناء شديدا في سبيل تحقيق هذه الغاية :

ويصبح الشجر الملتف في الليل الصموت

يسأل الأطلال عن آثار جدى

تحتها كل شهادات الثبوت

نقشوها في صخور غمرتها الريح في صدر الترائب

وتقولون بأن الرمز في واد بعيد

وأنا أحفر .. حتى يولد النقش وجدى من جديد

(مقطع «شهادات الثبوت: نقوش كنعانية» من قصيدة «في الرد على الأحبة»)

ولنلاحظ أولا دلالة العنوان حيث تعادل النقوش الكنعانية في هذا الديوان شهادات الثبوت ... ثبوت نسبة الشاعر إلى وطنه «فلسطين»، أو ثبوت نسبة الملك الضليل إلى أبيه .

ولنلاحظ ثانيا مدى الجهد والعناء الذى يبذله الشاعر فى سبيل تجلية هذا الوجه الذى طمره تراب السنين، وغمرته الريح فى صلب الترائب، وكيف «يحفر» حتى يبرز هذا الوجه .

ولنلاحظ أخيراً أن إبراز هذا الوجه عملية ميلاد جديد؛ فالنقش والجد يولدان من جديد بكل ما يتلبس به الميلاد الجديد من آلام المخاض وعذابات .

وثمة مظهر آخر فى الديوان لحرص الشاعر على تأكيد انتمائه إلى الوطن - على المستوى الوجدانى - يتمثل فى تلك الرغبة الملحة الحارة فى أن يحيا على تراب ذلك الوطن، ولو مظهرا مهملا من مظاهر طبيعته :

لو أننى قمر فى الشام مر تحل
لو أننى قمر
لو أننى حجر فى الشام منغرس
لو أننى حجر

(مقطع «قمر الشام» من قصيدة «فى الرد على الأحبة»)

وتمثل هذه الرغبة معنى آخر من المعانى التى تلح على وجدان المناصرة، والتى ولع بترديدها تعبيراً عن عمق جذورها فى رؤيته الشعرية، وعن رحابة المساحة التى تحتلها من وجدانه، فهو يكرر نفس المعنى فى مقطع آخر من مقاطع نفس القصيدة :

ليتنى كنت نقوشا فى قرى دورا وفى تربة لوط
أو جدارا فارع الطول يغنى للسقوط
ليتنى بثر سبيل
ليتنى حارس أعناب مع الصيف أغنى قرب أحراش الخليل
ليتنى كنت بحيرة
من بحيرات الجليل

(مقطع «إلى شاعر فى الأسر من شاعر فى المنفى» من نفس القصيدة)

ويعكس تكرار الشاعر لأداة التمنى - «لو أننى» فى النموذج الأول، و «ليتنى» فى النموذج الثانى - مدى إلحاح هذه الأمنية على خاطره، وسيطرتها على فكره .

ومظهر أخير من مظاهر حرص الشاعر على تأكيد انتمائه إلى وطنه على المستوى الوجداني يتمثل في ذلك السعي الدءوب المعذب وراء ثأره، وذلك السعي وجه وحده من وجوه الملك الضليل في الديوان سنعرض للملامحه وقسماته بعد قليل .

أما على المستوى الفني فقد تمثل حرص المناصرة على تأكيد انتمائه إلى وطنه وولائه له في عدة مظاهر أيضا، ربما كان أبرزها حرصه على استمداد مواد تصويره وأدواته الفنية من بيئة ذلك الوطن، وطبيعته بكل مظاهرها من أماكن وحيوان ونبات وعادات وتقاليد . . . إلخ، حيث تتردد في الديوان بكثرة لافتة للنظر أسماء الأماكن والبلاد الفلسطينية مثل: القدس، الخليل، الجليل، حبرون، دورا، تربة لوط، المسجد الأقصى، كنيسة القيامة . . . وغيرها، كما تستمد كثير من الصور موادها وأدوات تشكيلها من مظاهر الطبيعة الفلسطينية وما يشيع في هذه الطبيعة من نباتات مثل: صفائر الزعرور، عرائش العنب، أزهار الحنون، أشجار الحور، الزنبق البري، العليق، الزيتون، ناطور الشجر، أحراش الخليل . . . إلخ. أو حيوان وطيور كالنوق والجواميس والثعالب والحمام واليمام . . . إلى غير ذلك من عناصر البيئة الفلسطينية. والشاعر يعقد بينه وبين هذه الطبيعة بمظاهرها المتنوعة أواصر صلة ودود تشع بالدفع الحميم، لأن هذه المظاهر تمثل في رؤيته المعادل الواقعي للوطن .

كما تمثل حرص المناصرة على الانتماء إلى وطنه - على المستوى الفني - في مظهر آخر هو استلهامه للموروث الفلسطيني، سواء على المستوى التاريخي الكنعاني الذي تجسد فنيا فيما سبقت الإشارة إليه من تمسك الشاعر بإضفاء كثير من الملامح الكنعانية على رؤيته، أو على المستوى الفولكلوري المتمثل في اقتباساته المتعددة لنصوص من الفولكلور الفلسطيني - محورا أو غير محور - في الكثير من قصائد الديوان، بل إن عنوان الديوان ذاته «يا عنب الخليل» هو اقتباس فولكلوري، حيث استعار الشاعر تلك الأغنية الشعبية الفلسطينية عن عنب الخليل فسمى بها إحدى قصائد الديوان، ثم جعلها عنوانا على الديوان كله .

تلك هي ملامح الوجه الضائع المنفى للملك الضليل في الديوان، وتلك هي آثارها. وإن كانت هذه الملامح كثيرا ما تبرز في الديوان بلامح وجه آخر من وجوه الملك الضليل، هو :

٣ - وجه النادب المفجوع :

يضيف هذا الوجه قسماته على كل وجوه الملك الضليل الأخرى فى رؤية المناصرة الشعرية فى هذا الديوان، وكان الشاعر قد فكر فى تسمية الديوان «قفانبك» وهو عنوان إحدى القصائد فى الديوان، وعنوان هذا البعد الباكي الحزين من أبعاد الرؤية الشعرية فيه فى الوقت ذاته .

وفى مرحلة من مراحل تجربة المناصرة لم يكن شاعرنا الضليل يملك حىال وطنه القتل سوى الرثاء والندب، ومن ثم مضى يبكيه أحر البكاء وأفجعه :

مولاي ... نجد أصبحت خرائب

والشام والفرات والدهناء

تنتظر الكتائب

(تظاهرة)

وهو حين يتمنى أن يعيش فوق أرض وطنه ولو مظهرًا من مظاهر طبيعته يحس باستحالة تحقيق هذه الأمنية، فينكفى على ذاته حزينا مفجوعا يبكي هذا الوطن الذى تخلى عنه أهله :

لو أننى قمر، لو أننى حجر، لو أننى جبل

لو أننى سفن

لكننى فى بلاد الشام منزرع

أبكي على وطن قد خانه الوطن

(مقطع «قمر الشام» من قصيدة «فى الرد على الأحبة»)

وحتى أغانى هذا الوطن وأهازيجه تغدو فى سمع الشاعر أصوات عويل ترثى الوطن الضائع وتبكيه، بدل أن تكون أغانى فرح وأهازيج سرور :

سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خليلية

تظل ترن خلف التل منسية

إذا ما استنسمت ريحا بوادى الجوز غربية

تظل تنوح ما ناح الحمام على سواقي الحب فوق صفائر الزعرور

(يا عنب الخليل)

وقد اتخذ هذا البعد الباكي النادب في رؤية المناصرة في هذا الديوان مظهرين أساسيين: بكاء ذاته، وبكاء وطنه، وإن كان البعدان يمتزجان في كثير من الأحيان حتى ليغدو بكاء أحدهما بكاء للآخر في ذات الوقت، فهو حين يبكي ذاته إنما يبكي ضياعه وتشرده، وغربته عن وطنه، وإحساسه بأنه سيموت بعيدا عن هذا الوطن الذي يتمنى أن يدفن في ثراه، لتنبت من عظامه وأشلائه حياة جديدة فوق أرضه، ومن ثم فهو يوصي بأن تدفن عظامه تحت كرمه من كروم هذا الوطن، حتى تخضر من عظامه وأشلائه حياة وخصب، وحتى يبعث هو من جديد عبر تلك الحياة الجديدة التي سوف تدب في أوصال الوطن :

وبكيت فوق الجسر، بين القدس فالوادي السحيق

وصرخت من يأسى ومن طول السفر

لومات فارسك المجيد، ومات ناطور الشجر

فادفن عظامي يا حبيبي تحت كرمتنا على الجبل العتيق

تتعتق الأيام والأعوام

ويسح في الشام المطر

تنمو، وتخضر العظام

فادفن عظامي وانتظر

يوما من الوادي شروقي

إنى لأخشى الموت من المنفى، فمن يروى عروقي؟!

(قفا نيك)

أما المظهر الثاني من مظاهر هذا الوجه النادب المفجوع من وجوه الملك الضليل في الديوان فيتمثل في رثاء الشاعر لكل ملامح الوطن : بلاده، أما كنه، مظاهر طبيعته، ذكرياته، على نحو ما رأينا في «قمر الشام» وفي «يا عنب الخليل» .

وقد وظف المناصرة موروث امرئ القيس توظيفا بارعا فى التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته الشعرية، حيث استخدم نفس المغانى ومنازل الأحباب والأطلال التى بكأها امرؤ القيس فى مقدماته الطللية باعتبارها معادلات رمزية لمغانى الوطن السليب ومنازل أحبابه المهجورة فيه؛ ففى «المقهى الرمادى» ينعى المناصرة ضياع منزل الأحباب فى «سقط اللوى» بين «الدخول» و «حومل» :

يا ساكنا سقط اللوى ، بين الدخول فحومل

قد ضاع رسم المنزل

وهى كلها مغان شهيرة بكأها امرؤ القيس كما نعرف فى مطلع معلقته . وفى قصيدة «أضاعونى» ينعى الشاعر ضياع «ماء جلجل» وتلاشى «أيام نجد» وهما من مغانى امرئ القيس فى شبابه اللاهى :

وماء جلجل هنا مفقود

أيام نجد يا حبيبى سافرت ولن تعود

ونلاحظ أن المناصرة يكثر من استرفاد موروث امرئ القيس فى موقف الندب والرثاء بجانيه؛ رثاء الوطن، ورثاء الذات، وهو لا يكتفى فى بعض الأحيان بتوظيف معطيات جزئية من هذه الموروث كما فعل مثلا فى توظيفه لبعض المعطيات الطللية فى النماذج السابقة، بل إنه يستعير نصوصا كاملة من التراث الشعرى للضليل الملك مع تحوير بسيط ليرثى بها بعض أجزاء وطنه السليب، فهو حين يريد رثاء الجولان السورية - التى أصبحت فى رؤيته جزءا من الوطن المفقود، وقسمة من قسماى الملك القتل بعد أن رحبت هذه الرؤية وعمقت - عمد إلى بيتين من القصيدة الرائية التى قالها امرؤ القيس فى وصف رحلته إلى القيصر ، وهما قوله :

نظرت فلم تبصر بعينيك منظرا
عشيه جاوزنا حماة وشيزرا

ولما بدت حوران والآل دونها
تقطع أسباب اللبانة بيننا

فأجرى فيهما تحويرا طفيفا ليصبحا من أشجى من قيل فى رثاء «الجولان»

الضائعة، وفى إدانة من أضاعها :

نظرت فلم تنظر بعينيك للردى
عشية سلمناك طوعا إلى العدا

ولما بدت جولان فى الأفق طفلة
تقطع أسباب المودة بيننا

(أضاعونى)

أما حين يرثى ضليلنا المناصرة نفسه وضياعه وغربته فإنه لا ينسى أيضا أن يسترقد
تراث سلفه، ويوظف معطياته توظيفا فنيا؛ ففي قصيدة «قفانبك» التي يرثى فيها نفسه،
ويبكى غربته السوداء يقول :

أكلتني الغربية السواء يا قبر «عسيب»

جارتى ... إنا غريبان بوادى الغرباء

نبعث الشعر، ونحمى أنقرة

أيها الوادى الخصب

ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة

يا حمامات السهوت

أبلغنى عنى التحية

قبل موتى للحبيب

وهو يسترقد هنا بيتى الملك الضليل اللذين سبقت الإشارة إليهما، واللذين قالهما
امرؤ القيس حين سقط صريع المرض فى طريق عودته من عند القيصر، وعرف قصة
جارتة ابنة الملوك المدفونة فى سفح جبل «عسيب» - وهو نفس الجبل الذى دفن امرؤ
القيس فى سفحه - :

أجارتنا إن المزار قريب وإنى مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان ها هنا وكل غريب للغريب نسيب

هذا هو وجه الملك الضليل النادب المفجوع الذى يعد أكثر وجوه الضليل الخمسة
فى الديوان امتزاجا بالوجوه الباقية الأخرى، حيث لم يترك وجهها منها لم يلق عليه بظل
من ظلاله الحزينة .

٤ - وجه الموتور الساعى وراء الثأر :

إن المناصرة حين قرر أن يتحمل تبعة ثأر وطنه - الأب القتيل الذى ضيعه صغيرا
وحملّه دمه كبيرا - لم يتخذ هذا القرار فى فورة حماس عاطفى أهوج، وإنما اتخذه وهو
يعى تماما فداحة هذه المسئولية التى أخذ على عاقته تبعثها، وبعد أن قلب الأمر على
كل وجوهه ووجد أن هذا الموقف هو قدره الذى لا معدى له عنه . إنه يعرف أن أسلحته

وامكاناته ليست فى مستوى المعركة التى يجب عليه خوضها، وأنه لا يمتلك سوى إيمانه بقضيته وبقينه بعدالتها، وأن العبء فادح وثقيل، إنه يعرف كل هذا، ولكنه يعرف قبل هذا كله أنه مشدود إلى هذا القرار بألف سبب متين، ومن ثم فقد قرر - بعد أن قلب الأمر على وجوهه - أن تكون المطالبة بدم أبيه الوطن القتل هى طريقه :

قضيت الليالى أفرق بين الصواب وبين الخطأ

ولا زاد فى جمعتي غير ما صنعت يدي الأثمة

وما أرسلته مع الفجر لى فاطمة

تقول : انتصر لأبيك انتصر لأبيك

سأشرب طلبة يومى سأشرب حتى ولو كانت الكأس مرة

فمن أجل غزلان « وجرة »

غدا أدخل الحرب أول مرة

رحلت وحملتني عبء هذا النبأ

رحلت وحملتني عبء هذا النبأ

(قفا نيك)

وعندما قرر الملك الضليل امرؤ القيس أن يتحمل دم أبيه وأن يثار له فإنه انطلق إلى القبائل الحليفة يستنجد بها ويستنهض هممها للثار لأبيه القتل، ولما خذلته القبائل ولم تشف غليله لجأ إلى قيصر .. هكذا فعل الضليل الملك، وهكذا فعل ضليلنا المناصرة، قرر أن يستنجد بالقبائل والمدن، ثم بالقيصر، وإن كانت الفروق فى رؤية المناصرة ليست حاسمة بين المدن / القبائل والقيصر، فهما معا يعادلان فى وجدانه الطاقات العربية المهددة - على مستوى الجماهير والقيادات - لقد تسكع المناصرة وتشرد فى تجربته الحياتية على أرصفة المدن / القبائل كما تسكع من قبله الملك الضليل وتشرد، ومثله استنجد بهذه المدن / القبائل لتساعده على استعادة ملكه المسلوب :

ضاع ملكى فى ذرا رأس المجير

ضاع ملكى ... وأنا فى بلاد الشام أمشى ، أتعثّر

من ترى منكم يغيث الملك الضليل يا صخر يغيث

(قفا نيك)

وقد توسل المناصرة إلى استنفار هذه المدن / القبائل بنفس أسلوب الشاعر القديم؛ لمس مشاعرها القومية، وتحريك عاطفتها الوطنية عن طريق تذكيرها بماضيها العريق وأمجادها الغابرة، وما حل بحاضرها من ضعف وخور، وكيف اكتسحت أراضيها سيول الغزاة دون أن يحرك ذلك نخوتها .

مدُّ الغزاة يسير كالطوفان ، لا تقف المدائن غاضبات
أو هكذا تمضي السنون .. تشيخ جبهتها ، كأننا لم نكن شيئاً ولا كنا جبالاً راسيات
سرنا إلى البلد البعيد بحثاً عن الركب
ونركت ربيعكم الحنون
حتى إذا سرنا إلى قمم الغيوم بدت ديار القدس مسيلة العيون
« وتلفت القلب » .

(ذهب الذين أحبهم)

لقد استنهض المناصرة كل المدن / القبائل :
قد جئت من صحراء نجد ، سرت في أرض الشام
وشربت من نهر الفرات
وبنيت في الأوهام للشجعان قصر
عرجت صوب مدائن النوم الكسيحة أستغيث
وذكرت أحبابي بمصر

(أضاعوني)

فماذا كانت نتيجة هذا المسعى؟ لقد خذلت المدن القبائل كما خذلت سلفه، وحتى هذا القصر الوهمي الذي بناه في خياله للشجعان لم يجد من يقطنه، ف « الكل أقسم أن ينام »، والكل أخلد إلى الجبن، ومن ثم ضاعت صرخة المناصرة كما ضاعت صرخة سلفه الملك الضليل، لقد خذل المناصرة حلفاؤه، وتقاعسوا عن نصرته « ومضوا يشربون الخمر في كل مساء، في ذرا رأس المجيمر » ولم يجد لديهم سوى الخطب الجوفاء، والوعود الكاذبة الراكدة، ووجد أنه يهدر أيامه سدى :

باحثاً عن سوسنة

في عيون الخطب الجوفاء في بحر الوعود الآسنة

(مقطع «الأسنة» من قصيدة «من أغاني الكنعانيين»)

فلجأ المناصرة الضليل إلى القيصر عله يجد فى إمكاناته الوفيرة وطاقاته الضائعة
ما يعينه على الثأر :

مولاي قيصر الزمان فى بلاد الروم
وقاهر الهكسوس والمناذرة
يا من خراج ملكه يضيع فى القفار
مولاي يا من ملكه بلا حدود
وجيشه عرمرم
يجتاح « بحر قُلُزُم »
ويستعيد ملكنا المفقود

.....

مولاي ، نجد أصبحت خرائب
والشام والفرات والدهناء
تنتظر الكتائب

(تظاهرة)

ولكن القيصر لم ينجده ، كما لم كنجده المدن / القبائل من قبل ، وقد عرفنا أن
القيصر المدن / القبائل فى رؤية الشاعر رمزان للأمة العربية على مستوى القيادات
والجماهير ، ومن ثم عاد الشاعر الضليل ينعى رحلته الضائعة :

إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه
وتلفعوا بالصمت فى هذا البلد
وأنا أريد بنى أسد
قتلوا أبى واستأسدوا

ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر ، والسيوف بلا عدد

(أضاعونى)

ولكن من أين له هذه الخيل الضوامر والسيوف بلا عدد ، وهو قد طاف المدائن
كلها فلم يجد أبى سار سوى الخطب والوعود وقصائد الرثاء ؟! لقد أصبحت مظاهر

البكاء على الوطن / الأب الفقيد طقوس حزن وثنى يمارسها الجميع فى بلاده، فهل يستسلم الضليل الشاعر لعوامل الإحباط ومظاهر التشييط التى صادفته عبر رحلته لاستنفار المدن / القبائل ؟ هل يسلم حماسه لدوامه البكاء العاجز ويلاشى إصراره فى دموع تلك الطقوس الوثنية؟! كلا، إنه يتجاوز تلك الطقوس البليدة، بل إنه يتحداها ويجابهها، مُصرّاً على أن ينهض بعبء ثأره فى بسالة انتحارية، ولن يسمح لمظاهر الانهزام، التى تكتنف واقعه أن تفت فى عضده، ومن ثم فهو ينطلق من إدانة هذه المدن/ القبائل التى خذلته، وهجائها، وقطع أسباب المودة بينه وبينها بعد أن عاودته حَمِيَّة الضليل الملك :

يا هذه المدن السفیهة .. إننى الولد السفیه

لو كنت أعرف أن نارك دون زيت ..

لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت

أنت التى خلّيتنى من دون بيت

.....

يا هذه المدن السفیهة .. يا مقابر .. يا فجاج

أسقيتنى ملحاً أجاج

والزهو قد موهته ، وولغت فيه

بينى وبينك خيط ود ، فاقطعيه

(أضاعونى)

وفى البداية لم يكن المناصرة يعرف الطريق، لقد كان مندفعاً بحُمِيَّة الغضب واليأس من المدن المقابر الفجاج التى استنجد بها فلم تنجده، لا دليل إلا إصراره على عدم الاستسلام، عدم الذوبان فى طقوس البكاء البليد، أو المزايدة على منابر الخطب وموائد المزايدات، لم يكن فى يد الشاعر الضليل فى البداية من دليل عمل سوى هذا، ولكن بعد أن هدأت حُمِيَّة غضبه ابتداءً يبحث عن طريق، إن الثورة على هذه المدن الجبانة التى خذلته خطوة نحو الطريق ولكنها ليست هى الطريق، وأخيراً بدأت الطريق تلوح للشاعر :



خرجت يا مدائن الملوك والحرس
 خرجت يا مدائن الزنا التى أصابها الخرس
 خرجت باحثاً عن الوطن
 وقد وجدته على جدار حانة العيون الساهرة
 « أنا زى ما أكون عسكري سكران
 ماسك مدفع سمران
 أضرب فى الفاضى ، وفى المليان
 يا ناس فى السكة ؟ فى السكة ؟ »

(مقطع «سيد حجاب - فى السكة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)
 إن الطريق تبدأ من جدار حانة العيون الساهرة فى ليل النضال، إنه يبدأ من فوهة
 المدفع السمران، يبدأ من هناك . . . من قلب الوطن السليب ذاته وليس من أية نقطة
 خارجه، إن الطريق إليه تبدأ منه، ومن ثم فإنه يضرب بجذوره فى تشبث بتربة هذا
 الوطن، ويطلب من أحبائه أن يتشبثوا به ولا يفارقوه، فلا مأوى ولا فردوس سواه،
 وكل الأماكن خارجه منافٍ موحشة يرين عليها حزن ثقيل :

النيل يكى والفرات
 عمان موحشة البيوت
 والثلج فى بيرت
 ودمشق سوداء الثياب
 لا ترحلى .. لا ترحلى
 لا تتركى الفردوس للأرض الخراب

(مقطع «ملحوظة أخيرة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)
 لقد استقر اليقين الأخير للمناصرة الضليل أنه لا نصير له سوى أرضه ذاتها،
 سوى ملكه المفقود، ومن ثم فهو يلجأ إليه متشبثاً به، وهو لا يتشبث به الآن على
 المستوى الوجدانى فحسب، بل إنه يحس أنه أصبح مرتبطاً به بعلاقة نضالية حارة، ومن

ثم فهو يطلب حتى من طبيعة هذا الوطن الجامدة أن تخوض معه المعركة، وأن تكون موتا للأعداء :

خليلي أنت يا عنب الخليل الحر لا تثمر
وإن أثمرت كن سما على الأعداء كن علقم

(عنب الخليل)

فهو يطلب من عنب الخليل الحر أن يبخل بثماره على الأعداء، وإذا أثمر فلتكن ثماره موتا لهم وهلاكاً.

لقد عرف المناصرة الطريق إذن، إنه طريق النضال الصعب، وتحمله هو لتبعة قضيته كما حمل سلفه الضليل تبعة ثأر أبيه، ومن ثم فإنه ينفض عن كاهله كل أثقال الارتباط بواقعه المدان، ويتخلص من كل طقوسه الميئة، وينطلق إلى الطريق الذي لاح له، لقد استسلم الجميع، ونام الجميع :

سوى فارس يحمل السيف فى كفه

ويمضى إلى حتفه

« إذا لم نجد من يسد الطريق ويقهرهم فى الغداة

نسد الطريق بأجسادنا »

(موسى بن أبى الغسان)

ولعل هذه اللحظة هى أكثر لحظات هذا الوجه - والديوان كله - إشراقاً وتفاؤلاً، ولن يطالعنا أبداً من الديوان كله مثل هذه الومضة الناصعة المتألقة، فإن المناصرة يعرف - على الأقل عندما كتب هذه القصيدة - أنه ليس هو ذلك الفارس الذى «يحمل السيف فى كفه، ويمضى إلى حتفه». وقد كان ثمة شعور - راسخ فى يقين المناصرة بأن عليه أن يقوم بعمل أكثر إيجابية من مجرد كتابة الشعر^(١)، وأن للقضية ديناً فى عنق الشعر الفلسطينى لابد أن يؤديه نضالاً وشهادة، ولذلك فما إن يسمع شائعة غير حقيقية عن استشهاد الشاعر الفلسطينى ناهض الرئيس فى حرب ١٩٦٧ حتى يسارع إلى تلقف هذه

(١) انتظم الشاعر بالفعل بعد ذلك بفترة فى صفوف الثورة الفلسطينىة المسلحة، وأصبح وجهاً بارزاً من وجوهها المشرقة .

الشائعة، ويكتب «مرثاة إلى شاعر كنعاني» يرثى فيها ناهضا، وكان شيئا في لا شعوره كان يحدثه بأن ناهضا أدى باستشهاده دين الوطن في ذمة الشعر الفلسطيني، وكان يمتزج بهذا الإحساس إحساس آخر بفداحة التضحية المفروضة على الإنسان الفلسطيني، وبدون ثمن، فعلى الرغم من أن ناهضا - في القصيدة - دفع أغلى ما يستطيع إنسان أن يدفعه فإن الأعداء :

داسوا رمل المنطار

خلعوا الأزهار

قطعوا الشريان النابض

سرقوا أشعارك يا ناهض

سرقوا أشعارك يا ناهض

(مرثاة إلى الشاعر كنعاني)

وعلى الرغم من أن الشاعر الضليل قد تيقن من أن الأعداء لم يسرقوا أشعار ناهض، ولم يقطعوا شريانه النابض، فإن إحساس المناصرة بأنهم «داسوا رمل المنطار، خلعوا الأزهار» يمثل لمحة يأس مهزوم في رؤية الشاعر، ويجسد قسمة أساسية من قسمة وجه الملك الضليل الأخير :

ه - وجه اليأس المهزوم :

نادرة في تجربة المناصرة تلك اللحظات التي تخلص فيها رؤيته الشعرية لإحساس اليأس والشعور بالهزيمة، ومن ثم فإننا نادرا ما نصادف ملامح هذا الوجه المهزوم اليأس من وجوه الملك الضليل منفردة مستقلة في الديوان، ولكن ليس معنى هذا أن الشعور باليأس والهزيمة ليس ملمحا من ملامح الرؤية الشعرية في الديوان، ولكنه ملمح ممتزج ببقية الملامح الأخرى، فهذا الشعور اليأس المهزوم يلقي بظلاله الكابية على كل الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية في ديوان «يا عنب الخليل»، وقسمات هذه الوجه من وجوه الملك الضليل تطالعنا مرتسمة على وجوه الملك الضليل الأخرى .

وقد رأينا كيف كانت تتغضن ملامح الوجه اللاهني اللامبالي - في بعض لحظات الإحساس بالعجز والقهر - بملامح هذا الوجه اليأس المهزوم، بحيث يصبح هذا اللهو

هروبا انتحاريا يائسا من مواجهة المأساة، حيث يعلن شاعرنا الضليل أنه «مقيم هنا يشرب الخمر حتى الأبد»، ويطلب من أهله أن يكفوا عن حثه عن طلب ثار حجر، فهو لم يسبق له دخول الحرب (في قصيدة «قفا نبك»)، ولكن لعدم أصالة هذه اللحظة، وعدم عمقها في رؤية الشاعر فإن ملامح وجه آخر أصيل من وجوه الملك الضليل - وهو وجه الموتور الباحث عن الثار - لا تلبث أن تزحف على لحظة الانهزام هذه لتحتل مكانها في رؤية الشاعر فيعلن «من أجل غزلان وجرة، غدا أدخل الحرب أول مرة».

وكذلك تزحف ملامح هذا الوجه اليائس المهزوم إلى الوجه الساعى وراء الثار من وجوه الملك الضليل، فيكتسى ذلك الوجه ببعض ملامح اليأس والهزيمة، فحين يثور الشاعر في وجه المدائن التي خذلتها تتلون نغمة إدائه لها بنبرات يأس قائمة :

مسدودة كل الجهات

النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج في بيرت

ودمشق سوداء الثياب

(مقطع «ملحوظة أخيرة» من قصيدة «من أغاني الكنعانيين»)

بل إنه حتى في لحظات تألق هذا الوجه الشائر بلامح الرضا والاعتزاز بمواقف البذل والفداء والتضحية التي يقفها أبناء الوطن السليب لا يلبث هذا الوجه أن يربد بلامح أسى عميق ناتج من فداحة الثمن المبذول، وقد رأينا في «مرثاة إلى شاعر كنعاني» وفي لحظة إشراق رؤية الشاعر بوميض الاعتزاز بالفداء - رأينا هذه اللحظة تبرد ببعض ظلال اليأس المهزوم، متمثلة في إحساس الشاعر بفداحة التضحية ولا جدواها معا، حيث لم يمنع استشهاد الشهداء الأعداء من أن يدوسوا رمل المنطار ويقطعوا الأزهار والشرابين النابضة بحب الحياة والأرض، وأن يسرقوا شعر الشعراء المناضلين.

وفي لحظات الرثاء حيث يبكى الشاعر ذاته أو وطنه يتلون وجهه النادب الباكي بتلك الملامح اليائسة المهزومة حين يغلبه الإحساس بالعجز والقهر، وحين لا يجد سوى البكاء سلاحا في يديه، وحين يجد نفسه وحيدا مع مأساته بدون نصير :

فى الليل يرتد البكاء المر منهمرا إلى صدرى

وأصبح طول الليل يا دهرى

وطنى بضيع ولا أقول :

آه من الليل الطويل

لو كنت أملك أن يردا :

« ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا »

(ذهب الذين أحبهم)

على أن أكثر ما تمتزج به ملامح هذا الوجه اليأس المهزوم من وجوه الملك الضليل الأخرى هو وجه الضائع الشريد، ولا شك أن بين الوجهين - وجه الشريد الضائع ووجه اليأس المهزوم - كثيرا من القسمات والملامح المشتركة، ومن ثم فإن الإحساس بالضياح كثيرا ما يمتزج بالإحساس باليأس والهزيمة فى رؤية الشاعر؛ فعندما ينكفى الملك الضليل إلى مقهاه الرمادى مع الليل هاربا من ضياحه ومأساته يطل علينا الإحساس بالهزيمة برأسه من بين أحزان الشاعر وإحساسه بالضياح، حتى ليكاد هذا الإحساس اليأس المهزوم يغطى كل آفاق الرؤية :

ثم يمضى الملك الضليل للمقهى القديم

كللت جدرانہ خضر الطحالب

ونسج العنكبوت

كل ما فيه يموت

هاهنا أدفن رأسى

فى كتوس الخمر حمراء وفى لون الخطب

هاهنا أدفن يأسى

فى رمال دنسوها لم تكن

غير هذا الكذب ما ينمو بأعماق الزمن

(المقهى الرمادى)

ولقد كان توزع قسّمات هذا الوجه اليأس المهزوم من وجوه الملك الضليل على بقية وجوهه الأخرى حَرِيًّا أن يدفعنا إلى عدم اعتباره وجهاً مستقلاً من وجوه الملك الضليل في هذا الديوان،. وبعداً خاصاً من أبعاد الرؤية الشعرية فيه لولا تلك اللحظات العابرة في الديوان التي يغطى فيها الشعور بالهزيمة كل أفق رؤية الشاعر، ويصبح ذلك الإحساس الثقيل الفادح وجهاً قاسى الملامح لا تلونه قسمة واحدة من قسّمات الوجوه الأخرى، هذه اللحظات العابرة التي ينفرد فيها الإحساس بالهزيمة بكل وجدان الشاعر هي التي جعلتنا نعتبر هذا البعد المهزوم وجهاً مستقلاً من وجوه الملك الضليل في رؤية المناصرة الشعرية في هذا الديوان .

فحين يصدّم الشاعر منظرُ أعلام الأعداء المرفوعة فوق مدنه الساقطة في الوقت الذي كانت فيه كل القوى التي تنبأت بالمأساة قد اجتثت وقضى عليها تغلبه هذه الأحاسيس الثقيلة المهزومة مهما حاول أن يفر منها أو يتناساها :

ولكننا نسينا أن عين الحلوة الزرقاء مقلوعة

وأن الراية الأخرى على الأسوار مرفوعة

(زرقاء اليمامة)

و حين يغزو وجدان الشاعر الإحساس بالعقم والجذب والإجهاض والموت في المخاض وبلوغ النساء سن اليأس تزحف من جديد ملامح هذا الوجه المهزوم اليأس لتغطي كل آفاق رؤيته :

هل أنت تشاقين أن تقفى على قدميك نائرة المواجه تصرخين

مات الرجال على الوسادة

عسر المخاض وأنت في الخمسين

من أين تأتيك الولادة ؟!

(مقطع «ملحوظة ثانية» من قصيدة «من أغاني الكنعانيين»)

ولعل أفجع لحظات اليأس في الديوان وأثقل ملامح هذا الوجه المهزوم وأفدحها هي تلك اللحظة التي وقف فيها الشاعر بعيداً عن وطنه يحمل الحمائم تحياته إلى أحبائه فيه بينما يعلن سقوطه هو مهزوماً وإلى الأبد :

يا حمامات السهوب
أبلغى عنى التحية
قبل موتى للحبيب
داره السمراء شرقى تهامة
وأنا أسقط مهزوما إلى يوم القيامة

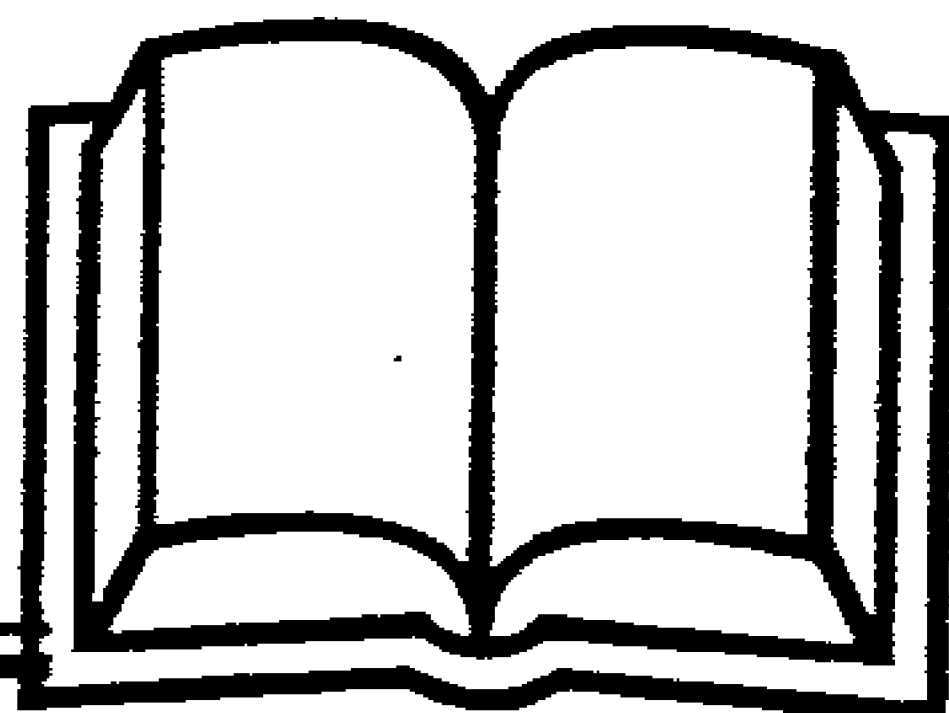
(قفا نيك)

على أن هذه الصرخة اليائسة لا تتردد مرة أخرى فى الديوان بمثل هذه القتامة، ولعلها كانت وليدة لحظة انسحاق عابرة لم تلبث أن تلاشت فى خضم المعاناة الحية فى بقية مراحل التجربة .

كلمة أخيرة :

هذه هى أبعاد رؤية الشاعر الفلسطينى محمد عز الدين المناصرة فى ديوانه «يا عنب الخليل» وقد رأينا كيف تعانقت هذه الأبعاد مع أبعاد تجربة الملك الضليل امرئ القيس بن حجر إلى حد الامتزاج والتوحد فى كثير من الأحيان . كما رأينا كيف تعانقت هذه الأبعاد فيما بينها وامتزجت إلى الحد الذى كان يتعذر معه فى بعض الأحيان الفصل بين ملامح وجه من وجوه الرؤية الشعرية فى الديوان وملامح وجه آخر، الأمر الذى يبرهن على أصالة هذه الرؤية ووحدتها وتكامل أبعادها . ولقد كان من عوامل صدق هذه الرؤية وعمقها أن محورها كان قضية الشاعر الخاصة وقضية أمته كلها فى نفس الوقت، ولقد كان الشاعر بالغ الصدق مع ذاته ومعنا فلم يزيّف قسمة واحدة من قسّمات رؤيته، بل نقلها إلينا بكل سلبياتها وإيجابياتها، ولم يحاول أن يطلّى وجهها من وجوها الكابية بطلاء براق خادع، ولهذا اختار الملك الضليل ليكون عنوانا على هذه التجربة الحية - بكل ما فى حياة الملك من سلبيات وإيجابيات - ولهذا أيضا اخترته عنوانا لهذه القراءة لديوان المناصرة . وقد رأينا كيف استرشد الشاعر تراث الملك الضليل امرئ القيس ، وكيف رفده هذه التراث بأوفر العطاء، وساعده على تجسد رؤيته الشعرية بكل أبعادها تجسيدا فنيا متميزا .

القسم الثاني



القصائد

جيكور والمدينة (*)

بدر شاكر السياب

١ - القصيدة :

وتلتف حولي دروبُ المدينة
حبالاً من الطين يَمْضُغْنَ قلبي ، وَيُعْطِينَ عن جَمْرَةٍ فيه طينة
حبالاً من النار يَجْلِدُن عرى الحقولِ الحزينة
وَيَحْرِقْنَ جِيكُورَ في قاعِ رُوحى ، وَيَزْرَعْنَ فيها رماد الضَّغينة
دروبٌ تقولُ الأساطيرُ عنها
على موقدٍ نَامَ : ما عاد منها
وَلَا عادَ من ضَفَّةِ الموتِ سارِ
كَأَنَّ الصَّدَى والسَّكِينَةَ
جَنَاحاً أبى الهولِ فيها ، جناحان من صخرة في ثراها دفينه
فَمَنْ يَفْجُرُ الماءَ منها عيوننا لَتُبْنَى قُرانا عليها ؟
وَمَنْ يُرْجِعُ اللهُ يوماً إليها ؟

وفى الليل .. فَرَدَّوْسِهَا المستعارِ
إذا عرَّش الصخرُ فيها غُصُونَهُ
ورصَّ المصابيحَ تفاحَ نارِ
ومدَّ الحوانيتَ أوراقَ تينة

(*) من ديوان « أنشودة المطر » . نشر دار مجلة شعر . بيروت ١٩٦٠

فَمَنْ يُشْعِلُ الْحَبَّ فِي كُلِّ دَرْبٍ ، وَفِي كُلِّ مَقْهَى ، وَفِي كُلِّ دَارٍ ؟
 وَمَنْ يَرْجِعُ الْمِخْلَبَ الْأَدْمَى بَدَأَ يَمْسَحُ الطِّفْلُ فِيهَا جَبِينَهُ ؟
 وَتَخْضَلُ مِنْ لَمْسِهَا ، مَنْ أَلُوْهِيَّةُ الْقَلْبِ فِيهَا ، عُرُوقُ الْحِجَارِ ؟
 وَبَيْنَ الضُّحَى وَانْتِصَافِ النَّهَارِ
 إِذَا سَبَّحْتَ بِاسْمِ رَبِّ الْمَدِينَةِ
 بِصَوْتِ الْعَصَافِيرِ فِي سِدْرَةِ يَخْلُقُ اللَّهُ مِنْهَا قُلُوبَ الصُّغَارِ
 رَحَى مَعْدِنٍ فِي أَكْفِ التُّجَارِ
 لَهَا مَا لِأَسْمَاكَ جِيكُورَ مِنْ لَمْعَةٍ ، وَمَا لَا سَمِهَا مِنْ مَعَانٍ كَثَارٍ
 فَمَنْ يَسْمَعُ الرُّوحَ ؟ مَنْ يَسْطُطُّ الظِّلَّ فِي لَافِحٍ مِنْ هَجِيرِ النَّضَارِ ؟
 وَمَنْ يَهْتَدِي فِي بَحَارِ الْجَلِيدِ إِلَيْهَا ، فَلَا يَسْتَبِيحُ السَّفِينَةَ ؟
 وَجِيكُورٌ ... مَنْ غَلَقَ الدُّورَ فِيهَا - وَجَاءَ ابْنُهَا يَطْرُقُ الْبَابَ - دُونَهُ ؟
 وَمَنْ حَوَّلَ الدَّرَبَ عَنْهَا ... فَمَنْ حَيْثُ دَارَ اشْرَأَبَتْهُ إِلَيْهِ دُرُوبُ الْمَدِينَةِ
 وَجِيكُورُ خَضِرَاءُ مَسَّ الْأَصِيلُ ذَرَى النَّخْلِ فِيهَا بِشَمْسٍ حَزِينَةٍ
 يَمْدُ الْكَرَى لِي طَرِيقًا إِلَيْهَا
 مِنَ الْقَلْبِ يَمْتَدُّ ، عَبْرَ الدَّهَالِيزِ ، عَبْرَ الدَّجَى ، وَالْقِلَاعِ الْحَصِينَةِ
 وَقَدْ نَامَ فِي بَابِلَ الرَّاqَصُونَ ، وَنَامَ الْحَدِيدُ الَّذِي يَشْحَذُونَهُ
 وَغَشَى عَلَى أَعْيُنِ الْخَازِنِينَ لُهَاثُ النَّضَارِ الَّذِي يَحْرُسُونَهُ
 حَصَادُ الْمَجَاعَاتِ فِي جَتِّيْهَا
 رَحَى مِنْ لَظَى ، مَرَّ دَرَبِي عَلَيْهَا
 وَكَرَّمْ عَسَالِيَجَهُ الْعَاقِرَاتُ شَرَائِينَ تَمْوِزُ عَبْرَ الْمَدِينَةِ
 شَرَائِينَ فِي كُلِّ دَارٍ ، وَسَجْنٍ ، وَمَقْهَى
 وَبَارٍ ، وَفِي كُلِّ مُسْتَشْفَاةٍ الْمَجَانِينَ ، فِي كُلِّ مَبَغَى لَعَشْتَارَ ... يُطْلَعْنَ
 أَزْهَارُهُنَّ الْهَجِينَةَ

مصاييح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار

وفى كل مقهى ، وسجن ، ومبنى ، ودار

« دمي ذلك الماء ، هل تشربونه ؟ »

ولحمى هو الخبز ، لو تأكلونه »

وتَمَوِّزُ تبكيه لآة الحزينة

ترفع بالنواح صوتها مع السحر

ترفع بالنواح صوتها كما تنهد الشجر

تقول : « يا قطار ، يا قدر

قتلت - إذ قتلته - الربيع والمطر »

وتنشر « الزمان » و « الحوادث » الخبر

ولآة تستغيث بالمضمد الخفر

أن يرجع ابنها ، يديه ، مقلتيه ، أيما أثر

وترسل النواح : « يا سنابل القمر

دم ابني ، الزجاج في عروقه انفجر

فكهرباء دارنا أصابت الحجر

وصكه الجدار ، خضه ، رماه لمحة البصر

أراد أن ينير ، أن يبدد الظلام .. فاندحر »

وترسل النواح ... ثم يصمت الوتر

وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخل فيها بشمس حزينة

ودرني إليها كومض البروق

بدأ واختفى ، ثم عاد الضياء فأذكاه .. حتى أنار المدينة

وَعَرَى يَدَى مِنْ وَرَاءِ الضَّمَادِ ، كَأَنَّ الْجِرَاحَاتِ فِيهَا حُرُوقُ
 وَجِيكُورُ مِنْ دُونِهَا قَامَ سَورٌ ، وَبَوَابُهُ ، وَاحْتَوَتْهَا سَكِينَةٌ
 فَمَنْ يَخْرِقُ السَّوْرَ ؟ مَنْ يَفْتَحُ الْبَابَ ؟ يَذْمِي عَلَى كُلِّ قُفْلٍ يَمِينَهُ ؟
 وَيُمْنَاى .. لَا مِخْلَبٌ لِلصَّرَاعِ ، فَاسْعَى بِهَا فِي دُرُوبِ الْمَدِينَةِ
 وَلَا قَبْضَةً لَابْتِغَاثِ الْحَيَاةِ مِنَ الطِّينِ ... لَكِنَّهَا مُحَضَّرُ طِينَةٍ

وَجِيكُورُ مِنْ دُونِهَا قَامَ سَورٌ ، وَبَوَابُهُ ، وَاحْتَوَتْهَا سَكِينَةٌ

٢ - القراءة :

يطالعنا الشاعر منذ عنوان القصيدة بقطبي الرؤية الشعرية فيها وهما «جيكور»
 «والمدينة» ، فالقصيدة تقوم كلها على مفارقة تصويرية ضخمة طرفاها هذان القطبان :
 جيكور ، والمدينة .

«وجيكور» قرية صغيرة من أعمال لواء البصرة جنوبى العراق وهى القرية التى
 احتضنت مولد الشاعر ونشأته الأولى ، وامتزجت فى وجدانه بكل معانى البراءة والنقاء
 والطهر والحنو التى ترتبط بهذه المرحلة الأولى من حياة الإنسان ، ولهذا أصبحت جيكور
 فى تراث السياب الشعرى رمزا لكل معانى الصفاء والبراءة والحنو والخصب والعطاء ،
 وما يدور فى فلك هذه المعانى من إحياءات سامية ، رمزا من رموزه الأصيلة التى
 صاحبته فى رحلته الشعرية بمراحلها المختلفة ، ومع تنوع دلالات جيكور وتعدد إحياءاتها
 تبعا لتنوع الرؤى الشعرية وتعددتها فإن هذه الدلالات والإحياءات ترتبط كلها بهذا
 الإطار الإيحائى العام .

ووضع الشاعر للمدينة منذ عنوان القصيدة فى مقابل جيكور يضافى عليها من
 الإحياءات والدلالات ما يقابل تلك المعانى التى ارتبطت رمزيا بجيكور ، بحيث يبدأ
 القارئ فى الولوج إلى عالم القصيدة وهو مهيا نفسيا لاستقبال مثل هذه الإحياءات
 والدلالات ، ولا يتركه الشاعر ينتظر طويلا قبل أن تبادره المدينة بمثل هذه الدلالات ؛
 فمنذ البيت الأول يطالعه الوجه الجامد القاسى لهذه المدينة ، متمثلا فى تلك الدروب

الظلمة التي تحاصر الشاعر : «وتلتف حولي دروب المدينة»، فالتفاف الدروب حول الشاعر يعطى إحياء قويا بالحصار والسجن الذي يعانيه الشاعر داخل هذه المدينة .

ومع الكلمة الأولى من البيت الثانى «حبالا» تأخذ عملية الالتفاف هذه مدلولاً جديداً، حيث تتحول هذه الدروب التي رأيناها فى البيت الأول تلتف حول الشاعر إلى حبال، وارتباط «الالتفاف حول..» بالحبال يعطى إحياء بالموت والخنق والشنق - التفاف الحبل حول العنق مثلاً - أو فى أفضل الأحوال بالأسر والتكيل وبالقيود. ولكن مع التقدم فى البيت نجد أن هذه الحبال - التي تحولت إليها الدروب - حبال من الطين تمضغ قلب الشاعر، وتستبدل بالجمرة المتوهجة فيه طينة خامدة منطفئة، وإذن فالموت موت معنوى، هبوط بروح الشاعر من آفاق التوهج والاضطرام إلى حضيض الطين والخمود، ولنلاحظ مؤقتاً أن النار - الجمرة - ارتبطت هنا بمعانى السمو والارتفاع والتوهج، على حين ارتبط الطين بمعانى الهبوط والخمود .

ومع البيت الثالث نجده هذه الدروب الحبال تتحول تحولا جديدا فتصبح حبالا من النار، ولكنها ليست تلك النار المباركة، نار التأجج والحيوية والاضطرام، وإنما هى النار المدمرة الحارقة، التي تجلد عرى الحقول الحزينة، وتحرق جيكور فى قاع روح الشاعر وتزرع فيها رماد الضغينة، ولنلاحظ أن كلا من النار والطين - المتمثل هنا فى الحقول العارية - قد أخذ فى البيت الثالث مدلولاً يكاد يكون مناقضا لمدلوله فى البيت الثانى؛ فعلى حين كانت النار - الجمرة - فى البيت الثانى قيمة إيجابية جليلة، ترمز إلى السمو والتوهج والاضطرام أصبحت فى البيتين الثالث والرابع قيمة سلبية ضارة ترتبط بالحرق والتدمير، وعلى حين كان الطين فى البيت الثانى قيمة سلبية هابطة ترمز إلى الخمود والانطفاء أصبحت الحقول - التي هى صورة من صور الطين - فى البيت الثالث قيمة إيجابية ترمز إلى الخصب الذى دمرته المدينة بنيرانها المخربة. إنه منطق المفارقة وإبراز التناقض الذى يحكم بناء القصيدة كله كما سنرى، وإنها اللغة الشعرية الثرية بالدلالات والإيحاءات، والتي يُكسبُ الشاعرُ فى إطارها الألفاظ دلالاتها المتنوعة إلى حد التناقض، مع خضوع هذا التنوع الثرى لنظام فنى صارم .

ولنلاحظ أيضاً أن الشاعر استخدم الأفعال كلها هنا فى صيغة المضارع «تلتف، يمضغن، يعطين، يجلدن، يحرقن، يزرعن» ليوحى بمعانى المثل والشخوص والاستمرار لعلمية الحصار والقتل الروحى التي تمارسها المدينة ضد الشاعر .

وخلال الأبيات الثلاثة الأولى لم يطالعنا وجه جيكور إلا من خلال الإيحاء العكسى للامح وجه المدينة، ويطالعنا وجه جيكور المباشر لأول مرة فى البيت الرابع حزيناً مهزوماً، تحرق نيرانُ المدينة ملامحَه فى أعماق روح الشاعر؛ فجيكور إذن تتجرد من مدلولها الواقعى المادى لتتحول إلى قيمة روحية تعيش فى أعماق الأغوار من روح الشاعر، وتعدو عليها مادية المدينة بلهيبها الحارق، جيكور هنا رمز لكل المعانى والقيم الروحية النبيلة التى تقابل القيم المادية الجامدة التى ترمز إليها المدينة، وهى ممتزجة بذات الشاعر ومتعرضة معه لعدوان المدينة وقسوتها؛ فدروب المدينة التى تحاصر الشاعر وتخنفه هى ذاتها التى تحرق معالم جيكور فى أعماق روحه .

وبعد هذه الإطلالة الحسّية الحزينة من وجه جيكور فى البيت الرابع يتوارى من جديد ويعود إلينا وجه المدينة الجهم منذ البيت الخامس، ويبرز لنا دورها المدمر القاتل واضحاً جلياً هذه المرة، فإذا كان القتل الذى كانت تمارسه المدينة ضد الشاعر فى الأبيات السابقة قتلاً معنوياً فإنها فى الأبيات التالية تمارس قتلاً حقيقياً؛ فمن يذهب إلى دروبها لا يعود، والشاعر يستغل هنا الموروث الشعبى؛ فيستعير أولاً جو الحكايات الشعبية التى تحكيها الجذات للصغار حول المواقف المنطفئة فى آخر الليل، ويستعير ثانياً معطى من المعطيات الشائعة فى تلك الحكاية الشعبية وهو ذلك المعطى المتصل بالطرق المهلكة التى لا يعود من يسير فيها، وهو معطى يتردد كثيراً فى الحكايات الشعبية، فيجعل دروب المدينة هى تلك الطرق المهلكة التى ما عاد منها أحد، ويقرن بينها وبين الموت فيجعلها معادلة للموت الذى لا يعود منه أحد .

ولا يلبث الشاعر أن يستدعى تراثاً آخر وهو التراث الإغريقى فى مجال تصويره للدور المهلك الذى تمارسه المدينة، حيث يستدعى من أسطورة أوديب الإغريقية «أبا الهول» ذلك الحيوان الخرافى الذى كان يقبع على أبواب طيبة ويقتل كل داخل إليها لا يستطيع حل الأحجية التى يلقبها عليه، ويربط بينه وبين تلك الصخرة الدفينة فى ثرى المدينة والتى ترمز إلى جمودها وجفافها، وهكذا تبرز إحياءات الموت والهلاك التى تشع من أبى الهول بإحياءات الجفاف والجذب التى تشع من الصخرة . . . وتستدعى الصخرة إلى ذهن الشاعر الآية القرآنية الكريمة ﴿وَإِذْ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرِبَهُمْ كَلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ .. ﴾ (البقرة - ٦٠)، وقد استلهم الشاعر هذه الآية الكريمة استلهاماً عكسياً

ليولد منها مفارقة تصويرية بارعة؛ فإذا كانت ضربة عصا موسى قد فجرت الصخرة عيوننا فإن هذه الصخرة الجلمود الكامنة في ثرى المدينة لا تجود بأى ندى، ولذا فإن الشاعر يتساءل فى حسرة يائسة «فمن يفجر الماء منها لبنى قرانا عليها؟ ومن يرجع الله يوما إليها؟»، واستلهم الشاعر هنا للآية الكريمة استلهم خفى يستشعره القارئ من بعيد دون أن يحس أن الشاعر قد استدعى الآية استدعاء مباشرا. والقرية والمدينة هنا ما زالا يحملان مدلولاً رمزياً، فالشاعر ما زال يحلم بأن تنهض قيم البراءة والعفوية والخصب التى تمثلها القرية على أنقاض مادية المدينة وجفافها وفقرها الروحى .

وسنلاحظ أن الشاعر كلما عرض ملمحاً من ملامح وجه المدينة الجهم القاسى أتبعه بأمنية حارة أن تحل قيم القرية النبيلة محل هذه الملامح الجامدة، وهو يصوغ هذه الأمنية فى صورة تساؤل ملهوف ذائب، وقد التزم هذا النسق على امتداد القصيدة .

وفى المقطع الثانى يعرض الشاعر لوجه آخر من وجوه المدينة، وهو ليلها، فردوسها المزيف المستعار؛ ففى الليل تضع المدينة على وجهها الأصباغ، وترص مصابيحها فاكهة محرقة - تفاح نار - وهنا تخيلنا من جديد أصداء من الموروث الدينى متصلة بقصة الخطيئة الأولى، وعصيان آدم لربه وأكله من ثمار الشجرة المحرمة هو وحواء حتى بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة، وهو يستدعى الحكايا التى دارت حول نوعية هذه الشجرة المحرمة استدعاء خفياً، ويستدعى معه أجواء الخطيئة الإنسانية الأولى؛ ففردوس المدينة المتمثل فى ليلها المغروق بالأضواء والحانات فردوس كاذب وبىء، ليس فيه إلا ما يذكر بالخطيئة ويدعو إليها .

وبعد أن يعرض الشاعر ملامح هذا الوجه الموبوء من وجوه المدينة يتبعه كشأنه بتلك الأمنية الحارة فى أن تحل تلك القيم النبيلة العذبة التى تمثلها القرية محل مادية المدينة وزيفها، وأن تنتشر ملامح القرية الرحيمة على وجه المدينة الرجيم، وتأتى هذه الأمنية أيضاً فى صورة تساؤل حار أسيف :

فَمَنْ يُشْعِلُ الْحَبَّ فى كُلِّ دَرْبٍ ، وفى كُلِّ مَقْهَى ، وفى كُلِّ دَارٍ

ومن يرجع المِخْلَبَ الأدمى يدا يمسح الطفل فيها جبينه

وتَخْضَلُ من لمسها ... من ألوهية القلب فيها ... عروق الحجارة

ومن جديد يعود الشاعر إلى إبراز وجه آخر من وجوه المدينة الجهمية؛ فإذا كان ليل المدينة فردوساً زائفاً ظاهره الزينة والضياء وباطنه الخطيئة والوحشية والخلو من الحب والرحمة والمعاني الروحانية فإن نهارها بدوره صورة من صور القساوة والمادية المغلفة بطلاء زائف من الروحانية يعجز عن ستر حقيقتها القبيحة، فالمادية رحي طاحنة في يد التجار تعرك الناس، وتسبح باسم رب المدينة، محاولة أن تستعير صوتاً روحياً عذبا «صوت العصافير في سدره يخلق الله منها قلوب الصغار»... إنها صورة أخرى من صور التزييف الذي تمارسه المدينة لتستر وجوهها القبيحة، ففي الليل تستعير صورة الفردوس المغرورق بالأضواء لتحجب به حقيقتها الآثمة الوبيئة، وفي النهار تستعير لرحى المال الطاحنة - التي تدور في أكف التجار مسبحة باسم الذهب الذي اتخذته إلهاً من دون الله - صوتاً غير صوتها، وشكلاً غير شكلها، ومعنى غير معناها؛ فتستعير لصوتها صوت العصافير في سدره يخلق الله منها قلوب الصغار، وتستعير لصورتها ما لأسماء جيكور من لمعان، وتستعير لمعناها ما لجيكور من معانٍ كثار، ولكن كل ذلك لا يغني عنها شيئاً، ولا ينجح في حجب حقيقتها الكريهة.

ويعقب الشاعر بذلك التساؤل الذي يجسد أمنيته الملحة في أن تَسَخَّ قِيمُ النقاء والحنو والروحانية المرتبطة بالقرية كل هذه المظاهر المادية الوبيئة :

فمن يسمع الروح ؟ من يَسْطُ الظلُّ في لافح من هجير النُّصار ؟

ومن يهتدى في بحار الجليد إليها . فلا يستريح السفينة ؟

وبعد أن يستعرض الشاعر هذه الملامح القاسية للمدينة وهذه الوجوه الجانية التي تحملها يحس بحنين حارف إلى جيكور، ولكن جيكور محجوبة، وثمة أسوار وأبواب وجدران تحول بينه وبينها :

وجيكور من غَلَقَ الدورَ فيها - وجاء ابنُها يطرق الباب - دونه ؟

إنها المدينة هي التي أغلقت في وجهه أبواب جيكور ، وحالت بينه وبينها، فهي تصر على محاصرته حتى في بحشه الروحي عن جيكور، فأينما اتجه ينشد دربا يقوده لجيكور فإن دروب المدينة تطارده وتشرد بدربه عنها :

وَمَنْ حَوَّلَ الدربَ عنها ؟ فَمِنْ حَيْثُ دَارَ اشْرَأَبْتُ إِلَيْهِ دروبُ المدينة

ولكن رغم كل العقبات التي تضعها المدينة في طريق عودته إلى جيكور، فإن ثمة دربا روحيا خفيا يمتد بين روحه وجيكور، عبّر كل مظاهر المادية والزيف في المدينة، عبّر كل السدود التي تحاول المدينة أن تقيمها بينه وبين جيكور، إنه درب سرى :

من القلب يمتد عبّر الدهاليز، عبّر الدجى والقلاع الحصينة
وقد نام في بابل الراقصون، ونام الحديد الذي يشحذونه
وغشى على أعين الخازنين لهاث النصارى الذي يحرسونه

ولكن هذا الطريق لا يمتد إلا في الحلم . . . في الكرى حين تغفو مظاهر المادية في المدينة، ويهدأ صخب مهرجاناتها اللاهية، وتشخص جيكور في حلمه ويمضى ينمى تلك الومضات التي رمضت في رؤياه من قبل عن جناية المدينة على جيكور فتتجسد هذه الجناية في صورة رائعة يمتزج فيها الواقع بالرمز، ويتعانق الحاضر بالتراث، وتختلط الحقيقة بالحلم على نحو بالغ الروعة، فحصاد المجاعات في جنات جيكور، وثمار جوع أبنائها يتحول في المدينة إلى رحي من اللظى - لعلها هي تلك الرحي التي رأيناها منذ قليل تدور في أكف التجار مسبحة باسم الذهب الذي عبدته المدينة من دون الله - ويدعم الشاعر هذه الصورة البارعة باستدعاء الموروث، والمصدر الذي يسترفده هذه المرة هو التراث البابلي - وهو أحد تراثات العراق بلد الشاعر - فيستعير من هذا الموروث أسطورة افتتن بها أفتانا كبيرا، وهي أسطورة «تموز» إله الخصب والنماء في الأساطير البابلية الذي اغتاله خنزير برى، وهو يبعث إلى الحياة مع مقدم الربيع فينتشر الخصب بمقدمه، وقد وظف الشاعر هذه الأسطورة توظيفا ذكيا في اتجاه المعنى الذي يريد تقريره، فاستغل صورة تموز القاتل - الذي امتزجت ملامحه بلامح جيكور الضحية - وجعل شرايينه أغصان كرم عاقر عقيم تمتد عبر المدينة . . عبر دورها، وسجونها، ومقاهيها، وباراتها، وملاهيها، ومستشفيات المجانين فيها، ومواخيرها - فهو لا يرى من المدينة إلا كل ملامح السقوط والانحدار - وهذه الأغصان العاقر تثمر أزهارا هجينة، وتتحول هذه الأزهار إلى مصابيح منطفئة خامدة لا ضوء فيها. ويستلهم الشاعر هنا آية كريمة أخرى هي قوله تعالى في سورة النور: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ...﴾ (النور: ٣٥)، وهو يستلهم الآية

الكريمة استلهاما عكسيا ليولد منها مفارقة تصويرية بارعة، فالمصاييح التى تثمرها أغصان الكرم العاقر - التى هى شرايين جيكور الممتدة عبر المدينة - ليست تلك المصاييح المباركة التى يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسه نار، وإنما هى مصاييح منطفئة ملعونة «لم يسرج الزيت فيها وتمسه نار» .

ولا يلبث الشاعر أن ينعطف إلى مصدر آخر من مصادر التراث، والمصدر الذى انعطف إليه هذه المرة هو الموروث المسيحى، حيث استهلم العبارة التى وردت فى الكتاب المقدس على لسان المسيح عليه السلام فى العشاء الأخير، حين «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا كلوا، هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطى قائلًا: اشربوا منها كلكم لأن هذا دمي» (إنجيل متى - الإصحاح السادس والعشرين)، وقد حور الشاعر فى العبارة بما يلائم السياق الشعرى، كما مزج مزجا بارعا بين شخصيتى المسيح عليه السلام وتموز؛ فالكلمات هى كلمات المسيح - كما أوردها الكتاب المقدس - ولكن الشاعر يضعها على لسان تموز - كما يقتضى السياق الشعرى - فالدماء هى دماء تموز المسفوكة عبر دروب المدينة، والخبز الذى تأكله المدينة هو لحم تموز القليل، بل إننا نجد أن هاتين الشخصيتين اللتين اتحدتا ترمزان هنا للشاعر نفسه؛ ابن جيكور الذى اغتالته المدينة بمظاهر حضارتها المادية، بل بأكثر هذه المظاهر نفعا، ولذلك فإننا حين نسمع بكاء لاة لتموز القليل نسمع فيه بكاء لقتيل معاصر صعقه التيار الكهربائى الذى انتشر فى الحائط، فحتى أكثر مظاهر حضارة المدينة وضاعة ونفعا له وجهه القاتل الذى لا يرى الشاعر منه سواه، فهذا القليل إذن ليس تموز وإنما هو الشاعر نفسه، والنادبة هنا ليست لاة التى تندب تموز، وإنما هى جيكور التى تندب ابنها الذى قتله المدينة، والقتل هنا قتل معنوى رغم أن الشاعر يجسده تجسيدا ماديا واقعا .

وتعود جيكور من جديد تصافح رؤيا الشاعر حزينة جميلة رغم حزنها، يلامس الأصل ذرى النخل فيها بشمس ذهبية حزينة، والدرب الخفى الذى يربطه بجيكور درب غير مستقر، فهو يلوح ويختفى كومض البروق، ثم يعود من جديد مضيئا ألقا حتى ليضىء المدينة كلها، ولكنه فى كل حال يظل حلميا لا يعيش إلا فى خيال الشاعر، أما على المستوى الواقعى فإن جيكور تظل نائية عن الشاعر تفصل بينه وبينها الأسوار والأبواب التى يدرك بوعى أنه عاجز - على المستوى الواقعى - عن اختراقها، فقد اغتالت المدينة كل قوى المقاومة والنضال فيه، وحولت يديه من قبضة لابتعاث الحياة من الطين إلى محض طينة، كما حولت من قبل الجمرة المتوهجة فى قلبه إلى طينة خامدة .

وتنتهى القصيدة نهاية حزينة توحد بين الشاعر وجيكور - رغم أنها تفصله عنها أو تفصلها عنه - فكما أن الشاعر يبدو منذ بداية القصيدة سجيناً محاصراً تلتف حوله دروب المدينة وتأسره فإن جيكور تلوح بدورها فى نهاية القصيدة سجينة محاصرة «من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكين». وهكذا يتحد الشاعر بجيكور فى كون كل منهما محاصراً معزولاً، ويكون ما يوحد بينهما هو ذاته ما يفرق بينهما .

٣ - إضاءات نقدية :

يعتبر موقف الشاعر الريفى من المدينة المعاصرة وإحساسه بالغربة والضياع فيها بعداً أساسياً من أبعاد الرؤية الشعرية فى ديوان شعرنا المعاصر، فقد ولع شعراؤنا من أبناء القرية بإبراز جهامة المدينة وقسوتها وماديتها فى مقابل حنو القرية ودفئها وبراءتها . ولعل من أبرع من حملوا لواء التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤية الشاعر المعاصر الشاعر المصرى أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوانه الأول «مدينة بلا قلب»، وهذه المدينة بلا قلب هى القاهرة، التى وفد إليها الشاعر من قريته فى ريف مصر، فاستقبلته بوجه متجهم جامد استطاع الشاعر أن يبرزه ببراعة فى هذا الديوان الذى تكاد المقابلة بين المدينة والقرية تكون هى محور الرؤية الشعرية فيه كله .

ولكن على كثرة من عبروا عن هذا البعد، فإن تجربة السياب تظل تجربة فريدة متميزة بين هذه التجارب، فقد نجح فى أن يجعل من «جيكور» تلك القرية الصغيرة المتواضعة فى جنوب العراق معلماً بارزاً من معالم شعرنا المعاصر ورمزاً أساسياً من رموزه الفنية، وذلك بما أضفى عليها من دلالات، وما فجر فيها من طاقات إحياء وإشعاع، فكانت جيكور فى شعره كله هى الملجأ الروحى الأمين الذى يلجأ إليه بروحه ويلقى بحمولة همومه بين أحضانه فيجد الأمن والطمأنينة والحنو الصادق العميق، كان يلجأ إليها من عناء النضال والمجادة فى مرحلة الكفاح، كما كان يلجأ إليها من آلام المرض الفتاك فى مرحلة الاحتضار، فكان يجد فى كل الأحوال لديها الصدر الرءوم المواسى الذى يحتضن آلامه الجسمية والنفسية على السواء، لذلك كانت جيكور فى شعر السياب - فى شتى مراحلها - هى الملاذ الروحى الدافئ الذى يشع بكل إحياءات الحنو والنقاء والدفء والروحانية، والذى تتنوع إحياءاته وتتعدد على نحو يستلزم دراسة خاصة لجيكور فى شعر السياب .

والسياب كما قلنا يقيم بناء هذه القصيدة على مفارقة تصويرية ضخمة طرفها الأول جيكور بكل ما تمثله من معانى الروحانية والدفع والظل والأمان، وطرفه الثانى المدينة بكل ما ترمز إليه من معانى المادية والقسوة والجهامة والجفاف، وقد كان منطق المفارقة وإبراز التناقض هو الذى يحكم بناء القصيدة برمته، حيث دعم الشاعر هذه المفارقة الكبرى التى قام عليها بناء القصيدة كله بمجموعة من المفارقات الجزئية، ووضع طرفى المفارقة الأساسيين فى علاقة إيجابية، يتفاعلان فى إطارها ويتحاوران، ومن خلال تفاعلها وحوارهما المستمر ينمو بناء القصيدة ويتطور وتتوالد صورها ورموزها ومفارقاته الجزئية، وعلى الرغم من أن صوت المدينة فى الحوار هو الأكثر ارتفاعا وبروزا فإن صوت جيكور - بما أكسبه الشاعر من نبرات جلال ودفع وإنسانية - يظل هو الأكثر عمقا والأقوى تأثيرا، رغم أن القصيدة كما رأينا تنتهى وقد انتصر - على المستوى الواقعى - صوت المدينة وانتهت جيكور سجينة محاصرة «من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكينه» .

وقد رقد الشاعر المفارقة الأساسية بمجموعة من المفارقات الجزئية التى تعمق ملامحها وتبرزها؛ كالمفارقة بين الجمرة المتوهجة التى كان يحتويها قلبه والطينة الخامدة التى استبدلتها المدينة بهذه الجمرة، والمفارقة بين مظهر الليل - فردوس المدينة المستعار - بما يترقق فيه من أضواء وزينة وبين حقيقته الوبيئة كمباءة للخطيئة والقسوة والظلم، والمفارقة بين مظهر تلك الرحى المادية التى تدور فى أكف التجار مسبحة باسم المال رب المدينة بما موّه به هذا المظهر المادى نفسه من طلاء روحى متمثل فى استعارته لصوت العصافير فى سدره يخلق الله منها قلوب الصغار، واستعارته للعبة أسماك جيكور، ومعانى اسم جيكور الكثار - وبين حقيقة هذه الرحى الطاحنة التى تعرك كل القيم الروحية السامية وتطحنها - ثم تلك المفارقات ذات المعطيات التراثية التى ولدها من استدعائه لعناصر التراث كما سنرى .

وفى الوقت الذى تحمل فيه «المدينة» فى القصيدة - إلى جانب دلالتها الرمزية - ملامح واقعية واضحة، فإن مدلول جيكور يكاد يكون مدلولاً رمزياً خالصاً؛ حيث تخلت عن مدلولها الواقعى كقرية صغيرة من قرى البصرة بالعراق، لتصبح رمزا شعريا رحباً يفيض بإيحاءات الطهر والبراءة والسكينة والروحانية، فهى - حتى وهى محاصرة سجينة - تظل الملاذ الحانى الفياض بالرحمة الذى يلوذ به الشاعر من هجير المدينة

وماديتها وقسوتها، وقد عمقت هذه المقابلة الفنية بين واقعية ملامح المدينة ورمزية ملامح جيكور من تأثير المفارقة .

والى جانب الرمز الأساسى فى القصيدة «جيكور» وظف الشاعر مجموعة من الرموز الجزئية، بعضها مستمد من الواقع كرحى المعدن التى يرمز بها الشاعر إلى الدور المدمر الذى يمارسه المال فى طحن إنسانية أبناء المدينة، حيث يتحول هذا المال فى أيدي التجار إلى ربحى دائرة تعرك المساكين وتطحنهم، وكذلك الطين الذى يرمز إلى الخمود والانطفاء الذى يصيب كل القيم المتوهجة حين تقع فى أسر المدينة، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الصخرة، والنار، والجبال، والكهرباء... وغير ذلك من المفردات التى تحمل كلها دلالات رمزية رحيبة، ولا تنحصر فى مدلولاتها اللغوية المعجمية، ولا حتى فى مدلولات مجازية قريبة المتناول .

أما النوع الآخر من الرموز التى استخدمها الشاعر فهو الرموز التراثية، حيث يتكى فى هذه القصيدة اتكاء شديدا على التراث، وتنوع منابع التراث التى يسترفدها، كما تنوع أساليب استرفاده لها، والتوظيفات الفنية للمعطيات التى استرفدها .

فهو يسترفد التراث الدينى - الإسلامى والمسيحى - أكثر من مرة فى القصيدة، كما يسترفد التراث الأسطورى - البابلى والإغريقى - والتراث الشعبى . وهو يمزج بين معطيات هذه التراثات المتعددة المتنوعة بعضها وبعض ثم يمزج بينها وبين الوسائل الفنية الأخرى، التى يوظفها لتجسيد رؤيته الشعرية بأبعادها المتعددة، مما يضيف على القصيدة لونا من التركيب والعمق الفنى البارع .

وقد وظف السياب بعض المعطيات التراثية التى استعارها توظيفاً رمزياً ناجحاً، ولعل أبرز الرموز التراثية التى وظفها فى القصيدة رمز «تموز» الذى استعاره من الموروث الأسطورى البابلى، وتموز فى هذا الموروث رمز للخصب والعطاء، وقد استلهمه الشاعر استلهاماً عكسياً تمشياً مع منطق المفارقة الذى يسيطر على بناء القصيدة كله كما سبقت الإشارة، فتموز فى القصيدة رمز للعقم والجذب، حيث تتحول شرايينه الممتدة عبر المدينة إلى أغصان كرم عاقر لا تثمر إلا أزهاراً هجينة، وهكذا تحول هذه المدينة الملعونة حتى مصادر الخصب والعطاء إلى رموز جلد وعقم، وقد رأينا فى القراءة كيف توحد الشاعر نفسه بتموز بحيث أصبح تموز رمزاً لما أصاب الشاعر من عقم روحى وخمود فى

المدينة، وعلى هذا النحو تتعدد إحياءات الرمز وتتنوع. وأسطورة تموز من الأساطير التي ولع السياب بالالتكاء عليها ولعا شديدا، حيث استترفدها في أكثر من قصيدة، وقد فتنه في هذه الأسطورة الجانب المأسوي فيها بالذات، المتمثل في افتراس الخنزير البري له، حيث وظف هذا المعطى في أكثر من قصيدة.

ومن الرموز التراثية التي وظفها الشاعر في القصيدة «أبو الهول» الذي استمدّه من المورث الأسطوري الإغريقي ليرمز به إلى عملية القتل الروحي التي تمارسها المدينة...

والملاحظ أن الشاعر في استدعائه لمعطيات التراث لا يستعير هذه المعطيات استعارة مباشرة وإنما يستلهمها استلهاما خفيا، ويوظفها توظيفا فنيا ذكيا، وهو في معظم الأحيان يوظف هذه المعطيات في عكس اتجاه دلالتها التراثية ليولد من ذلك مفارقات جزئية، تدعم المفارقة الأساسية التي تقوم عليها القصيدة كلها، وقد رأينا كيف وظف تموز رمزيا في عكس دلالاته الأسطورية، وقد صنع نفس الصنيع بالنسبة للآيتين الكريميتين اللتين استلهمهما على نحو ما رأينا في قراءة القصيدة؛ فأية سورة «البقرة» التي تصور تفجر الحجر بالعيون حين ضربه موسى عليه السلام بعصاه، يستوحى منها الشاعر معنى عكسيا ليصور جفاف المدينة وجمودها وصلابة صخورها وصلودها واليأس من عطائها، أما آية سورة «النور» التي تصور تألق النور الإلهي فقد استلهم منها أيضا معنى عكسيا ليصور خمود المصابيح الهجينة التي تثمرها شرايين تموز العقيم الممتدة عبر المدينة.

ومثل هذه التوظيفات العكسية لمعطيات التراث تستدعى إلى ذهن القارئ المدلول الأصلي التراثي للنص، حيث تتم تلقائيا المقابلة بينه وبين المدلول العكسي الذي ولده منه الشاعر فيزداد إحساسه بفداحة المفارقة ويعمق، مما يثرى عطاء القصيدة ويعمق إحياءاتها وتأثيرها.

ويلاحظ أيضا أن الشاعر يمزج بين معطيات الموارث المختلفة مزجا فنيا بارعا، ليشكل منها أبنية تصويرية على قدر واضح من الغنى والتركيب والقدرة على الإحياء المتعدد المستويات؛ ففي المقطع الأول مثلا يمزج بين معطيات من الموروث الشعبي - تتمثل في المقولة التي تتردد كثيرا في الحكايات الشعبية عن الطرق المهلكة التي لا يعود من سار فيها، وفي جو الحكاية الشعبية نفسه - ومعطى من الموروث الأسطوري الإغريقي - وهو أبو الهول - ومعطى من الموروث الإسلامي - وهو الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَإِذْ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا..﴾ الآية - وهو

يمزج هذه الموارث الثلاثة بعضها ببعض فى تشكيل تصويرى مركب، بعد أن يستلهم معطياتها استلهاما فنيا خفيا، فيجعل دروب المدينة هى ذاتها الطرق المهلكة الى لا يعود منها سار، ويجعل الصدى والسكينة فى هذه الدروب المهلكة جناحين لأبى الهول ينبتان من صخرة دفينه فى ثراها، ثم يستلهم الآية الكريمة فى تصوير صلابة هذه الصخرة وجفافها وجذبها عن طريق المفارقة التصويرية .

وفى المقطع الذى يستدعى فيه شخصية تموز، يمزج بين تموز - وهو معطى من معطيات الموروث الأسطورى البابلى - وبين معطى من معطيات التراث الدينى الإسلامى - وهو الآية الكريمة: ﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح﴾ الآية - ومعطى من الموروث المسيحى - وهو الكلمات التى أوردها الكتاب المقدس على لسان المسيح عليه السلام فى العشاء الأخير «خذوا كلوا لأن هذا جسدى . . اشربوا منها كلكم لأن هذا دمي» - وقد استلهم الشاعر كل هذه المعطيات استلهاما خفيا وأوجد بينها نوعا من المزج البارع محققا لها إطارا فنيا تتفاعل فى نطاقه وتتكاثر إحياءاتها وإشعاعاتها، حيث جعل تموز رمزا لجذب المدينة وعقمها رغم امتصاصها لخيرات القرية وسلبها لحصاد المجاعات فيها، بأن صور شرايينه تمتد فروع كرم عاقر، ثمارها الهجينة مصابيح خابية خامدة الضوء، وهنا يستلهم آية سورة «النور» الكريمة استلهاما عكسيا فى اتجاه المعنى المضاد لمعناها والملائم لسياق تصوير الانطفاء والخمود فى المصابيح الكابية التى تثمرها شرايين تموز فى المدينة، فهذه المصابيح خابية «لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار» وفى النهاية يضع عبارة المسيح على لسان تموز. وهكذا تتعاقب هذه الموارث المتنوعة وتمتزج معطياتها وتتفاعل، ومن تفاعلها تتوالد الصور وينمو بناء القصيدة وتشع الإحياءات ثرية رحيبة، وإن كان يؤخذ على الشاعر إسرافه الشديد فى استخدام هذه الموروثات المتنوعة، وهو مأخذ ملحوظ على معظم قصائد السياب التى كتبها فى هذه المرحلة .

أما اللغة فى القصيدة فهى لغة على قدر كبير من الغنى والاكتناز؛ فلدى الشاعر قدرة نادرة على شحن العبارة، بل واللفظة، بطاقات من الإحياء الروحى لأحد لغناها، ويكفى أن نشير إلى تلك الإحياءات الروحية التى تشع من كلمة «جيكور» على امتداد القصيدة، وقد بلغ من قدرة الشاعر على شحن الألفاظ بالإحياءات والدلالات المتنوعة الفنية، أنه كان يجعل اللفظ الواحد يشع فى السياقات المختلفة بإحياءات مختلفة إلى حد

التناقض، كما رأينا مثلاً في كلمتي «النار» و «الطين»، حين جعل النار في بعض السياقات تشع بإيحاءات السمو والتوهج كما جعلها في بعض السياقات الأخرى توحى بمعنى التدمير والتخريب، وجعل الطين في بعض السياقات يرمز إلى الخمود والانطفاء والموت وفي بعضها الآخر يرمز إلى الخصوبة والنماء. وهكذا يفعل كل شاعر عظيم حيث يحاول أن يبتكر لغة خاصة داخل اللغة عن طريق شحن المفردات والتراكيب بالإيحاءات والدلالات الخاصة. فضلاً عن طبيعة اختياره لمفردات معجمه وطرق صياغاته.

أما الموسيقى في القصيدة فقد وظفها الشاعر توظيفاً بارعاً، حيث اختار للقصيدة وزناً أساسياً هو وزن «المتقارب» الذي وحدة إيقاعه «فعولن» ولكنه حيث صور بكاء «لآة» على تموز القليل عدل إلى وزن آخر هو «الرجز» الذي وحدة إيقاعه «مستفعلن» وهو وزن يناسب إيقاع النذب، وقد أغنى الشاعر الإيقاع في هذا النشيد بينائه كله على قافية واحدة، وهكذا وظف الشاعر هذه الإمكانة الموسيقية - تعدد الأوزان - للتعبير عن تعدد الأصوات في القصيدة، وهي وسيلة فنية يلجأ إليها الشاعر المعاصر كثيراً مما يضيف على القصيدة الحديثة درامية واضحة.

أما القافية فإن الشاعر بنى القصيدة - فيما عدا نشيد بكاء لآة لتموز - على قافيتين أساسيتين هما النون الموصولة بالهاء - أو التاء المربوطة - والمسبوقة بالواو أو الياء، والراء المكسورة المسبوقة بالألف، وأحاط هاتين القافيتين الأساسيتين - اللتين التزمها على امتداد القصيدة - بمجموعة من القوافي الفرعية. وثنائية القافية يتلاءم مع منطق المفارقة الذي يحكم بناء القصيدة كله، والذي يقتضى دائماً طرفين يتحاوران ويتفاعلان.

وعلى هذا النحو البارع تتعانق كل الأدوات الفنية وتتفاعل لتجسيد الرؤية الشعرية في هذه القصيدة بأبعادها النفسية المتعددة.

النأي والريح في صومعة كيمبردج (*)

الدكتور / خليل حاوي

١ - القصيدة :

١ - في الصومعة

بَيْنِي وَبَيْنَ الْبَابِ أَقْلَامٌ وَمِخْبَرَةٌ ، صَدَىْ متَأَنِّفٌ ، كَوْمٌ مِنَ الْوَرَقِ الْعَتِيقِ
هُمْ الْعُبُورُ ، وَخُطْوَةٌ أَوْ خُطُوتَانِ إِلَى يَقِينِ الْبَابِ ، ثُمَّ إِلَى الطَّرِيقِ

٢ -

كَذِبٌ ، دَمِي يَنْحَرُ .. يَشْتُمُنِي .. يَنْ ، إِلَى مَتَى أَرْزَى ، وَأَبْصُقُ جِبْهَتِي ..
رَثْتِي عَلَى لَقَبٍ وَكَرْسِيٍّ ، أَضَاجِعُ مُوْمِيَاءَ ؟
أَنَا لَسْتُ مِنْكُمْ طُعْمَةَ النُّسَاكِ وَاللَّحْمِ الْمَقْدَدِ فِي خَلَايَا الصُّومَعَةِ
لَنْ يَسْتَحِيلَ دَمِي إِلَى مَصْلٍ ، كَذَبْتُ ، كَذَبْتُ ، جُرُونِي إِلَى السَّاحَاتِ ،
عَرُونِي ، اسْلُخُوا عَنِّي شَعَارَ الْجَامِعَةِ

٣ - النأي

« ابْنِي ، وَقَاهُ اللَّهُ ، كُنْزُ أَبِيهِ ، جِسْرُ الْبَيْتِ ، يَحْمِلُ هَمَّنَا .. هَمًّا ثَقِيلًا »
« الْعَامُ خَلْفَ الْبَابِ يَا بَنِي ، يَعُودُ غَدًا ، يَعُودُ إِلَيْكَ ، يَغْضُ الصَّبْرُ ،
سَوْفَ يَعُودُ ، وَاللَّهُ الْكَفِيلُ »
وَلَرَبَّمَا مَاتَ غَدًا تِلْكَ الَّتِي يَسْتَعِي عَلَى اسْمِي ، وَمَصْرٌ دِمَاءَهَا شَبَحِي ،
وَمَا احْتَفَلْتُ بِلَذَاتِ الدَّمَاءِ

مَاتَ مَعَ النَّأْيِ الَّذِي تَهْوَاهُ يَسْحَبُ حَزَنَهُ عَبْرَ الْمَسَاءِ
وَمَعَ الْوُرُودِ مَتَى التَّوْتُ بِيضَاءَ .. يَنْسِجُ عَرْسَهَا ثَلْجُ الشِّتَاءِ

طَوَلَ النَّهَارَ .. مَدَى النَّهَارَ
تَنَحَّلْتُ فِى عَصَبِى جَنَازَتُهَا ، يَحْزُ النَّاىُ فِىهِ ، وَمَا يَزِيحُ عَنِ الْقَرَارِ
مَاتَتْ ، وَمَا احْتَفَلْتُ ، وَمَا عَرَفْتُ رَفَاةَ يَدِ تَظَلُّلِهَا وَدَارِ .

٤ - الريح

طَوَلَ النَّهَارَ مَدَى النَّهَارَ
رَبِّى ، مَتَى أَنَشَقُّ عَنْ أُمِّى ... أُمِّى كُتِبِى ، وَصَوَّمَعَتِى ، وَعَنْ تِلْكَ الَّتِى
تَحْيَا تَمُوتُ عَلَى انْتِظَارِ ؟!

أَطَأُ الْقُلُوبَ ، وَبَيْنَهَا قَلْبِى ، وَأَشْرَبُ مِنْ مَرَارَاتِ الدُّرُوبِ بِلا مَرَارَةٍ ؟!
وَلَعَلَّ تُخْصِبُ مَرَّةً أُخْرَى ، وَتَعْصِفُ فِى مَدَى شَفَتِى الْعِبَارَةَ
دَرَبِى إِلَى الْبَدَوِيَّةِ السَّمَرَاءِ وَاحَاتِ الْعَجِينِ الْبِكْرِ ، وَالْفَجَوَاتِ ، أَوْدِيَةِ
الْهَجِيرِ

وَزَوَابِعُ الرَّمْلِ الْمَرِيرِ .
تَعْصِي ، وَلَيْسَ يَرُوضُهَا غَيْرُ الَّذِى يَتَقَمَّصُ الْجَمَلَ الصَّبُورَ .
وَيَقْلِبُهُ طِفْلٌ يُكَوِّرُ جَنَّةً غَيْرُ الَّذِى يَقْنَاتُ مِنْ ثَمَرِ عَجِيبٍ :
نَصْفٌ مِنَ الْجَنَّاتِ يَسْقُطُ فِى السَّلَالِ

يَأْتِى بِلا تَعَبٍ حَلَالِ
نَصْفٌ مِنَ الْعَرَقِ الصَّبِيبِ .

الشُّوكُ يُنْبِتُ فِى شَقُوقِ أَظَافِرِى ، الشُّوكُ فِى شَفَتِى يَمْرُجُ بِاللَّهْيَبِ
فِى وَجْهِهَا عَبَقُ الْغَرِيْزَةِ حِينَ تَصْنُمْتُ عَنْ سَوْأَلِ
نَهَضَتْ تَلُمُ غُرُورَ نَهْدِيهَا ، وَتَنْفُضُ عَنْ جَدَائِلِهَا حِكَايَاتِ الرُّمَالِ
تَحْدُو .. تَدُورُ كَمَا أَشِيرُ بِأَصْبَعِى

وَلَرَبَّمَا اصْطَادَتْ بَرُوقًا فِى دَهَالِيزِى ، ثَمَرُ وَمَا أَعْمَى

وبدون أن أملئ الحروف وأدعى
 تحدو ، تدور ، تزوغ زوبعة طروب
 وأرى الرياح تسبح ، تتبع من يديها : منبع الريح الممطرة الجنوب
 ومنابع الريح الطرية والغضوب
 للريح مؤسمها الغضوب
 وأخذى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة
 فى الرمل كنت أخوض عتمته وناره
 شرب المرات الثقال بلا مرارة
 ريح تهب كما تشير عبارتى ، للريح مؤسمها الغضوب
 للريح جوع مبارد الفولاذ ، تمنح ما تحجر من سياجات عتيقة
 ويعود ما كانت عليه التربة السمراء فى بدء الخليفة
 بكرأ لأول مرة ، تُشهى بحضن الشمس ، ليل الرعد يوجعها ، وتستمرى
 بروقه
 ماذا سوى أرض تعب الحلم ... تنبت كروما ، والكروم لها شروش
 السنديان ، لها عروق السنديان
 ورقاه فى البيلسان
 ماذا سوى عقد القباب البيض بيتا واحدا يزهو بأعمدة الجباه
 يزهو بغابات من المدن الصبايا .. لين أرفقة وجاه
 أصبح عبر البحر تفسخ المياه ؟
 وأرى ... أرى الطاووس يتحر فى مراوح ريشه ، نشوان .. يتحر وهو فى
 ظل السياج
 ويظن أن الورد والشعر المنمق يستران العار فى تكوينه ، والمهزلة

فى صدره نذيان .. ماتبنا لمرضعة ، ولا للعانسِ المُسترجلة
 نذيان ياكلُ منهما عسلا ، ويخصدُ منهما ذهبًا وعاج
 لو يستحقُ صلبته ، ما شأنه بصليبِ إيمانٍ يسوقُ لجلجلة ؟
 وكَلْتُ رِيحَ الرَّمْلِ تَعَجُّهُ بوَحْلَةٍ شارعٍ أو مِزْبَلَةٍ
 هوَ والسَّباح

وطيوب نذيه ، وما حصداه من ذهبٍ وعاج
 فى موسمِ الرِّيحِ الغضوب
 مسحُ السَّباحاتِ العتيقةِ فى العقولِ ، وفى الدُّروب

٥ - الناسك

الناسكُ المخدولُ فى راسي يُطلُّ على ... يسألني .. يحار
 - « أهملتَ فرضك ، هل جنت .. فرحتَ تحلمُ فى النهار
 حلمَ النهار .. مدى النهار ؟
 هل كنتَ تتبعُ ذلكَ الجنى ؟ هل أغواكَ شيطانُ المغارة ؟ »
 - وخذى معَ البدويةِ السمراءِ ، كنتُ معَ العبارةِ
 فى الرملِ كنتُ أحوضُ عتمتهُ وناره
 شربُ المراتِ الثقالِ بلا مرارة
 - « أغازُ مجنون » . وعادَ لغرفةِ الآثارِ فى راسي ، وللسَّلْعِ العتيقةِ ، عادَ
 مُنْخَلَعِ الوَقَارِ .

٦ -

طولَ النهارِ ... مدى النهارِ
 الحينَ بعدَ الحينِ تعبُرُ جبهتي صورٌ ، وتنبُتُ فى الطريقِ
 صورٌ يشوهُها الدُّوارُ

أُمِّ .. أبى .. تلكَ التى تحيا ، تموتُ على انتظار
 الناسكُ المخدولُ فى رأسى يشدُّ قواه ... ينهرُننى ، أفيق :
 بينى وبينَ البابِ صحراءُ من الورقِ العتيقِ ، وخلفها وادٍ من الورقِ العتيقِ ،
 وخلفها عُمرٌ من الورقِ العتيقِ

٢ - القراءة :

تطالعنا من عنوان القصيدة عناصر ثلاثة ستكون هى المحاور الأساسية للرؤية الشعرية على امتداد القصيدة ، وهذه المحاور الثلاثة هى «النأى» و «الريح» و «صومعة كيمبردج» ولا نريد أن نستبق القراءة إلى تحليل الدلالات الشعرية لهذه العناصر . . وإنما نريد فى البداية أن نقدم قراءة للعنوان ذاته ، وأن نستشف مدلولى كلمتى «النأى» و «الريح» حين توضع كل منها بجوار الأخرى ؛ فالنأى مرتبط بالشجن الهادئ الوديع الساكن ، والريح مرتبطة بالاندفاع والانطلاق والقوة العاصفة ، ووضع الكلمتين متقابلتين على هذا النحو فى عنوان القصيدة يوحي أن ثمة صراعا سيدور بين كل من هذين المعطين بما يرتبط به ويدور فى فلكه من قيم ودلالات ، وبين الآخر بما يرتبط به أيضا ويدور فى فلكه من قيم ودلالات . ويبقى بعد ذلك من عناصر العنوان «صومعة كيمبردج» وقد يكون من المفيد هنا أن نعرف أن الشاعر كتب هذه القصيدة وهو يعد للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة كيمبردج ، ولا شك أن كلمة «الصومعة» توحى بالتنسك والعبادة ، ولكنها فى نفس الوقت توحى بالعزلة والانقطاع عن الناس وعن تيار الحياة الهادر المتدفق ، ولعل فى وضعها فى السياق الذى وضعت فيه منذ العنوان - مع النأى والريح - ما ينحو بإيحاءاتها فى اتجاه هذا المدلول الأخير ، فلتترك ذلك حتى يكشفه لنا سياق القصيدة .

فإذا ما تركنا العنوان إلى القصيدة ذاتها ، وجدناها تتألف من ستة مقاطع مستقلة أعطى الشاعر أربعة منها عناوين خاصة ، واكتفى فى المقطعين الباقيين - وهما الثانى والسادس - بتمييزهما بالأرقام .

ومع بداية المقطع الأول من مقاطع القصيدة الستة والذى يحمل عنوان «فى الصومعة» يبدأ الصراع ، وإذا كان الميدان المادى لهذا الصراع هو «صومعة كيمبردج» ، فإن ميدانه الحقيقى هو ذات الشاعر ؛ فالصراع داخلى بين شطرين من أقطار هذه الذات ،

لنقل إن الصراع بين الشاعر والعالم، أو بين المغامر والمفكر، أو بين الرغبة فى الانطلاق مع تيار الحياة العارم المتدفق خارج أسوار الجامعة - التى رمز إليها الشاعر بالصومعة - والخضوع لمقتضيات الوضع الأكاديمي بما يفرضه من سلوك محسوب ومن التزامات فكرية واجتماعية وسلوكية تحدُّ من القدرة على الانطلاق الحر مع تيار الحياة الجارف، هذا هو الصراع الأساسى فى القصيدة، وسوف يتخذ على امتدادها أبعادا فكرية واجتماعية وحضارية معقدة، ويتجسد فى رموز وصور فنية متعددة، فلنر كيف بدأ أولا فى هذا المقطع الأول هادئا بسيطا حتى ليكاد القارئ يحسبه منحسما لصالح الشطر الأول من شطرى ذات الشاعر - شطر المغامر المنطلق - فهذا الانطلاق الذى ينشده هذه الشطر الذى يمثل الطرف الأول فى الصراع على بعد خطوة أو خطوتين من الشاعر، فليس بينه وبين الباب - الذى يرمز لهذا الانطلاق - سوى هذه الخطوة أو هاتين الخطوتين، وبعض العقبات الهينة الشأن التى لا يمكن أن تمثل عقبة حقيقية تحول بين الشاعر وبين الانطلاق الذى ينشده، ومع هذا نلمح بوادر تمرد هادئ على هذا الوضع، على هذه الالتزامات، وتتمثل هذه البوادر أولا فى التعبير عن هذه الأوراق، بـ «كوم» بما توحى اللفظة من الإهمال وعدم الحفاوة، ثم فى وصف هذا الورق بأنه «عتيق» بما قد تشير هذه اللفظة أيضا من معانى القدم والبلى، وأخيرا فى هذا الصدى المتأفف الذى نشتم منه ضيق الشاعر وتبرُّمه بهذا الوضع، وتطلعه الهادئ إلى التحرر من رقيقته .

وفى البيت الثانى من البيتين اللذين يتألف منها هذا المقطع الأول ، يؤكد الشاعر هوان شأن هذه العقبات حين يجعل ما بينه وبين الباب ثم طريق الانطلاق مجرد الهم بالعبور، ثم الخطوة أو الخطوتين اللتين تؤديان به إلى يقين الباب ثم إلى الطريق، الأمر إذن منحسم وليس سوى أن يهَمَّ الشاعر .

ولكن إذا لم يكن بين الشاعر وبين الانطلاق سوى الهم بالعبور فما الذى يمنعه من هذا الهم؟ أهى السلبية والعجز، أم أن هناك عقبات حقيقية خفية تكمن تحت هذا السطح الظاهر، تحول بين الشاعر وبين هذا الهم بالعبور؟ إن المقطع لا يفصح، ويظل الافتراضان - حتى الآن - احتمالين قائمين، ويظل الصراع على قدر واضح من الهدوء الذى يقف على مشارف السكون، وليس أدل على ذلك من أن المقطع كله خال من الأفعال مما يوحي بغياب الحركة والفعل، فالمقطع كله يتكون من جملة اسمية واحدة

ومجموعة من التوابع والتكملات، بكل ما يمكن أن توحى الجملة الإسمية من الثبات وعدم الحركة .

ومع المقطع الثانى - وهو أول المقطعين اللذين لا يحملان عنوانا من مقاطع القصيدة الستة - تبدأ نبرة التمرد والغضب تعلو، ويتجه الصراع إلى الحدة والارتفاع، ونبدأ ندرك أن الصراع أعمق مما يوحى به السطح الساكن، فتحت هذا الهدوء الظاهرى تكمن ثورة عارمة لا ينجح الشاعر فى كبح جناحها طويلا حيث لا تلبث أن تنفجر مع بداية المقطع مندفعة محتدمة، وتتناثر شظاياها الملتهبة عبر مجموعة من العبارات - بل الكلمات أحيانا - المتدافعة، وتقصر العبارات وتتزاحم بدون أدوات ربط لغوى حتى إن بعض الجمل تتكون من كلمة واحدة، كما فى العبارة الأولى فى المقطع «كذب» التى تختزل موقف الشاعر من خضوعه لكل هذه الالتزامات الى يفرضها عليه وضعه الأكاديمى والاجتماعى، وعلى الرغم من أن هذه الكلمة العبارة هى أهدأ ما فى المقطع فإنها تختزن شحنة هائلة من الغضب والتمرد والرفض، فالشاعر يحس أنه بممارسته لهذه الطقوس السلوكية والاجتماعية التى يفرضها عليه وضعه، يمارس نوعا من الكذب والتزييف، ولا يلبث تمرد الشاعر بعد هذه العبارة الهادئة - رغم غضبها - أن يتفجر حمما ويتدفق كالطوفان، وتبدأ العبارات تتدافع وتتزاحم بدون انظام، وبدون أية روابط لغوية، وتتوالى الأفعال، ستة أفعال كلها فى صيغة المضارع، بكل ما توحى هذه الصيغة من الحيوية والتدفق، منها ثلاثة مسندة إلى ضمير الغائب - الذى يعود إلى دم الشاعر، والذى ليس له وجود مادى فى الكلام ليترك مساحة العبارة كلها للأفعال مما يبرز دلالاتها - والثلاثة الباقية مسندة إلى ضمير المتكلم - العائد إلى الشاعر نفسه - ويقترن بتدفق النظم وعرامته عنف الدلالة وعبرامتها، حيث يصور الشاعر ممارسته لهذه الطقوس بصورة ممارسته الخطيئة المادية وارتكاب الفاحشة ويرى فى هذه الممارسة نوعا من المرض يصبق فيه جبهته ورثته .

وكأنما لم يشف تصويره العنيف لهذه الممارسة فى صورة ممارسة الفاحشة غليله، فعاد يلح على هذه الصورة من جديد ويضفى عليها من الإضافات ما يجعلها غاية فى البشاعة وإثارة الاشمئزاز، حيث يجعل ارتكاب الفاحشة هذا مع الأموات «مضاجعة الموميا» . . . وعلى هذا النحو تبلغ غضبته ذروة احتدامها، ويمتد البيت ويطول ليستوعب

أمواج هذه الغضبة المتدفقة، حيث بلغ مداه عشر تفعيلات على حين تراوح طول بيتى المقطع الأول بين سبع تفعيلات - فى البيت الأول - وست فى البيت الثانى .

ولكن هذه الغضبة العارمة - رغم تفجرها المحتدم - لم تقترن بعمل إيجابى فى اتجاه تغيير هذا الواقع، الذى أثار كل هذه الغضبة، حيث اكتفى الشاعر بتقرير ارتكابه هذه الخطيئة فى العبارة الأولى ثم أعلن استنكاره لها عبر مجموعة من صور الاستفهام الاستنكارى، دون أن يتبع ذلك خطوة عملية واحدة فى سبيل تصحيح هذا الخطأ. أتراها مرة أخرى السلبية والعجز؟ أم أنها العقبات والعوائق الخفية التى تكبل الشاعر، وتحول بينه وبين اتخاذ موقف إيجابى واضح؟!

وفى البيت الثانى تهدأ حدة الاندفاع نسبياً، وينعكس هذا الهدوء على طول البيت فلا يتجاوز ست تفعيلات، كما يخلو البيت من الأفعال باستثناء الفعل الجامد «ليس». وعبر هذا البيت ينفى الشاعر فى نبرة تقريرية باردة انتسابه إلى رهبان العلم، وإن كانت هذه النبرة رغم هدوئها لا تخلو من ملامح إدانة لهذا الوضع، وتتمثل هذه الملامح فى وصف رهبان العلم بأنهم «طغمة النساك» و«اللحم المقدد فى خلايا الصومعة»، وأيضاً فى حرصه على نفى انتمائه إلى هؤلاء النساك، ولكن البيت فيما رواء هذا ترين عليه ظلال الجمود والموات التى يريد الشاعر أن يضيفها على جو الصومعة ومن فيها.

فإذا ما انتقلنا إلى البيت الثالث والأخير من أبيات هذا المقطع جابهتنا موجة ثانية من أمواج غضبته العارمة على هذا الجو الجامد الراكد الذى صورته البيت السابق، والبيت يبدأ بتأكيد النفى فى البيت السابق بنفى جديد، وإن كان النفى هنا لجملة فعلية، وبواسطة «لن» بما تلقى من نبرات النفى الحاسم المؤبد، وتتوالى عقب ذلك الأفعال وتتراحم، ويطول البيت من جديد فيبلغ تسع تفعيلات، وقد اشتمل البيت على نفس عدد الأفعال الذى اشتمل عليه البيت الأول - ستة أفعال - وإن كانت قد تنوعت صيغها هذه المرة ما بين الماضى والمضارع والأمر، وقد تدرجت أعدادها تصاعدياً حيث بدأ البيت بفعل واحد فى صيغة المضارع، ثم تبعه فعلاً فى صيغة الماضى، وأخيراً ثلاثة أفعال فى صيغة الأمر، كما تنوع المسند إليه؛ فالفاعل للفعل المضارع هو دم الشاعر المضاف لضمير المتكلم العائد إلى الشاعر - ولنلاحظ أنه كان هو نفسه الفاعل لثلاثة الأفعال فى البيت الأول - والفاعل للفعلين الماضيين هو الشاعر ذاته - المعبر عنه بضمير المتكلم - والذى

كان هو أيضا الفاعل لثلاثة الأفعال الأخرى فى البيت الأول، أما الفاعل لثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر فهو ضمير جماعة المخاطبين الذى لا نعرف على وجه التحديد مرجعه، وإن كان السياق يوحى أن مرجعه «طغمة النساك»، ولكن الأمر على هذا النحو يبدو متناقضا حين يسند الشاعر إلى هؤلاء الذين صورهم فى البيت السابق فى هذه الصورة السلبية الجامدة مثل هذه الأعمال الإيجابية المتدفقة بالحوية والعرامة، ولنلاحظ أن الشاعر جعل من نفسه محورا للعملية الإسنادية فى الأفعال الستة، سواء بكونه الفاعل فى الفعلين الماضيين، أو بكون الفاعل مضافا إليه فى الفعل المضارع، أو بكونه مفعولا به فى ثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر حيث جعل من ضمير المتكلم العائد إليه مفعولا به فيها .

ولكن على الرغم من هذا الحضور الواضح لشخصية الشاعر فى العملية الإسنادية فإننا نجد هذا الحضور حضورا سلبيا، فالشاعر رغم إعلانة الحاسم الانفصال عن «طغمة النساك» فى البيت الثانى عاجز عن اتخاذ خطوة إيجابية عملية فى اتجاه تحقيق هذا الانفصال على المستوى الواقعى، بل يطلب من طغمة النساك أنفسهم أن يقوموا هم عنه بالخطوة الإيجابية العملية فيجروه إلى الساحات ويعروه ويسلخوا عنه شعار الجامعة الذى يربطه بهم، وتزداد ظلال هذه السلبية كثافة حين نتذكر أن هؤلاء النساك أنفسهم هم الذين وسمهم الشاعر فى البيت السابق بالجمود والجفاف . ولكن مرة أخرى هل هى السلبية التى تلقى بظلالها على المقطع أم هو الشعور بقوة الروابط والوشائج التى تربطه بهذا الوضع الذى يتمرد عليه، وفداحة الالتزامات التى تفرض عليه الخضوع لمقتضيات هذا الوضع ؟! لعل فى المقاطع التالية ما يلقى مزيدا من الضوء .

فى المقطع الثالث الذى يحمل عنوان «النأى» يطالعنا صوت الطرف الثانى هادئا شجيا عميقا، ليس فى قوة صوت التمرد وعلو نبرته ولكنه أكثر منه قدرة على التأثير والنفوذ بهدوئه وبنبرة الشجن العميقة فيه، ونبدأ مع بداية هذا المقطع ندرك أن للصراع أبعادا خفية كامنة تحت تلك الأبعاد الظاهرة؛ فالصراع ليس بين هذين الشطرين البسيطين من أقطار ذات الشاعر - العالم والفنان، أو المفكر والمغامر - فحسب، وإنما وراء كل طرف من هذين الطرفين مجموعة من الالتزامات والارتباطات والتطلعات الفكرية والاجتماعية والفنية بل والأخلاقية، الأمر الذى يجعل من الاطمئنان إلى سلامة الانحياز إلى أحد الطرفين أمرا بالغ الصعوبة، ويجعل من ملامح السلبية والتردد التى بدت من

الشاعر في المقطعين السابقين أمرا مفهوما، بل أمرا رائعا على المستوى الفني حيث كان الشاعر شديد الصدق مع ذاته ومع الخلجات الخفية العميقة في أغوار هذه الذات، القضية إذن ليست قضية اختيار سهل بين التزام العالم وانطلاق الفنان، وخطوة أو خطوتين تفصلانه عن هذا الانطلاق ليس عليه سوى أن يخطوهما ليحقق حلم الفنان فيه بالانطلاق، بل إنه في مدى هاتين الخطوتين تقبع التزامات اجتماعية وأسرية وأخلاقية - فضلا عن الالتزامات العلمية - تجعل من الإقدام علي القيام بهاتين الخطوتين خيارا شديدا الصعوبة؛ فثمة أسرة هناك تنتظره في البلد الذي جاء منه وتعلق كبار الآمال على عودته محققا الغاية التي سافر لتحقيقها، ثمة أبواه وصاحبته التي تجمدت على اسمه وأصبح انتظاره هو محور حياتها، وثمة أعباء ومسئوليات كبيرة تنتظره هناك لتحملها، وكل ذلك رهن بعدم استجابته لنزعة الانطلاق فيه، وضرورة خضوعه لمقتضيات وضعه العلمي.

وبدخول هذا الصوت الجديد إلى حلبة الحوار في هذا المقطع بدأ البناء الشعري ينحو نحو الموضوعية بعد أن كان الطابع الذاتي هو الغالب على المقطعين السابقين اللذين عبر فيهما الشاعر عن أحاسيسه الذاتية المحتدمة.

ويبدأ المقطع بحوار لا نسمع سوى صوت واحد منه هو صوت أحد الأبوين، ولا ندرى على وجه التحديد إذا كان هو صوت الأب أو صوت الأم، ولكنه على أي الأحوال يحمل طابع هذا الواقع البسيط الذي يعبر عنه، وحتى بعض تعابير الشائعة مثل «كنز أبيه» «جسر البيت»، ويبدو هذا الصوت في البيت الأول كما لو كان يتجه بالحديث إلى نفسه يمنيها بعودة الابن الغائب، ويعلق على هذه العودة الآمال الكبيرة؛ فهذا الغائب هو «كنز أبيه» الثمين، وهو «جسر البيت» الذي يحمل البيت وهمه الثقيل. وفي البيت الثاني يبدو هذا الصوت طرفا في حوار طرفه الآخر صاحبة الشاعر التي تنتظره والتي لا نسمع صوتها، ويحاول صوت الأب - أو الأم - أن يطمئن هذه المنتظرة على عودة الشاعر، ولكن الصوت ذاته لا يبدو واثقا من هذه العودة، وكأنما يحاول أن يقنع نفسه - قبل هذه المنتظرة - بهذه العودة، ويوظف الشاعر أسلوب التكرار توظيفا فنيا بارعا للإيحاء بهذا المعنى، حيث يؤدي تكرار الفعل «يعود» وظيفة إيحائية أشبه ما تكون بالإيهام الذاتي، فالصوت المتحدث يريد أن يقنع نفسه بما يقول قبل أن يقنع المستمع، بل إن الشاعر استطاع أن يتدرج - بواسطة البناء اللغوي - بدلالة الفعل عبر تكراره من نوع

من اليقين الواضح إلى نوع من الشك يكاد يبلغ حد اليأس من هذه العودة؛ فالفعل فى أول مرة يرد فيها يرد مقترنا بتحديد موعد قريب لهذه العودة هو الغد «يعود غدا» الأمر الذى يعكس لونا من الاطمئنان إلى حدوث هذه العودة الوشيك، ولكن فى المرة الثانية يبدأ الشك يلقي بظل خفيف على دلالة الفعل، حيث يقترن الفعل بما يوحى على الأقل بعدم قرب هذه العودة «بعض الصبر»، وفى المرة الثالثة والأخيرة يبدو الشك فى هذه العودة شديد الوضوح، حيث يقترن الفعل بحرف التسويف «سوف يعود»، بل إن اليقين الذى كان يشع من الفعل «يعود» فى أول مرة ورد فيها يتقلص إلى نوع من الرجاء الخافت الوجمل الذى يقف على مشارف اليأس من عودة الابن الغائب كما تشى بذلك عبارة «والله الكفيل» التى أردف بها الشاعر الفعل المقترن بحرف التسويف .

وقد ألفت هذه النبذة الحزينة على المقطع ظلالا من الشجن الشفيف جعل من اختيار «النأى» عنوانا له، ورمزا لهذا البعد من أبعاد الرؤية الشعرية الذى يعبر عنه هذا المقطع اختيارا فنيا موفقا؛ فالنأى مرتبط بالأسى الوداع الشفيف العريق، ولذلك نجد صوته فى هذا المقطع يمثل اللحن الأساسى فى سيمفونية جنائزية حزينة محورها رثاء صاحبة الشاعر المنتظرة التى يبست انتظارا له، ومص شبحه دماءها، ويتخيل الشاعر أنها ربما تموت غدا انتظارا له - ولنلاحظ المقابلة بين توقع الصوت المنتظر له عودته «غدا» وتوقعه هو موت صاحبه «غدا» - ومن ثم فقد راح يقيم لها فى خياله جنازة ملائكية يوشيهها اللون الأبيض، المتمثل فى الثلج وفى الورود البيضاء التى تموت معها، ويأتى صوت النأى حزينا باكيا يسحب حزنه عبر المساء .

ونلاحظ أن المقطع يعكس صورة شديدة السلبية لهذه المنتظرة، فنحن لا نكاد نسمع لها صوتا فى هذا المقطع الذى تمثل محوره النفسى، وحتى ذلك الحوار اذى دار بينها وبين الأب أو الأم كانت هى الصوت الصامت فيه، ولذلك فإننا نجد ارتباط الشاعر بها ارتباطا أخلاقيا أكثر منه ارتباطا عاطفيا، فهو يشعر إزاءها بنوع من الإثم، ويترسب هذا الشعور فى أعماقه وينحل فى أعصابه ويحز فيها، فقد كان هو السبب فى موتها دون أن تنعم بما تنعم به أية فتاة فى مثل عمرها من الرغد فى ظلال دار تظللها ويد تحنو عليها.

وعلى هذا النحو تتعادل كفتا الصراع ويتكافأ طرفاه، فهل يستطيع الشاعر أن يتنصل من كل هذه الالتزامات، وأن يمزق كل هذه الوشائج لينطلق مع تيار الحياة

المندفع؟! وأى ثمن فادح عليه أن يدفعه لو استقر على هذا الخيار؟! ولكن الفن الصادق بدوره عروس غالية المهر . . .

ويأتى المقطع الرابع «الريح» - أطوال مقاطع القصيدة وأحفلها بالمعاناة الروحية الخصب - ليصور لنا تمزق الشاعر بين طرفى الصراع فى ذاته، هذا الصراع الذى بدأ يكتسب ملامح فنية وروحية شديدة التشابك والعمق والتعقيد؛ فالرغبة فى الانطلاق فى هذا المقطع لم تعد مجرد نوع من التمرد على الواقع الراكد الذى تفرضه الحياة بين جدران الصومعة، وإنما أصبح استجابة لدواع روحية وفنية غلبة. والمقطع يبدأ من نقطة الإحساس بفداحة الالتزامات المفروضة على الشاعر، هذا الإحساس الذى لمحنا بوادره فى المقطع السابق، ويمتزج بهذا الإحساس رغبة عميقة فى التحلل من هذه الالتزامات والقيود، وتلبية دعوة الانطلاق التى أصبحت أكثر إغراء وجاذبية بعد أن اكتسبت ملامح فنية وحضارية أسرة، ولكن الشاعر يعبر عن هذه الرغبة هنا بنبرة أقل حدة وأكثر تعقلا وإحساسا بفداحة الثمن الذى عليه أن يدفعه فى سبيل تحقيق هذه الرغبة؛ إذ عليه أن ينشق عن أشياء حميمة، وأن يدوس أشياء أثيرة عزيزة، عليه أن ينشق عن أمه وأبيه وكتبه وصومعته وصاحبته المنتظرة التى تحيا وتموت انتظارا له، وهو يستخدم الفعل «ينشق» بكل ما يحمله من دلالات التمزق والألم. وعليه أن يطأ القلوب وبينها قلبه، بكل ما يحمله الفعل «يطأ» أيضا من قسوة التضحية. وعليه أخيرا أن يتجرع مرارات الدروب دون شعور بالمرارة. حقا ما أفدحه من ثمن، ولكن الدعوة إلى الانطلاق قد أصبحت شديدة الإغراء والجاذبية؛ ففى أفق هذا الانطلاق الرحيب الذى يهفو الشاعر إلى معانقته تكمن طاقات الإبداع الخلاق، والقدرة على تطويع العبارة الشعرية البكر التى يَفْتَنُ الشاعر فى تصويرها أيما افتنان، ويبدع فى تجسيد جاذبيتها وسحرها وعنفوانها تجسيدا فنيا باهرا؛ فيرمز إليها أولا بالبدوية السمراء بكل ما يحمله هذا الرمز البكر من إحياءات الحيوية والعنفوان والتفجر الهادر، ومن أصالة الفطرة وبكارتها وإبائها وجموحها، ولهذا فإن الدرب إلى هذه البدوية النافرة والجموح درب بالغ الصعوبة لا يستطيع أن يقطعه إلا فارس فذ قادر على تحمل مشقاته وأهواله، عدته لخوض هذا الدرب والفوز بهذه المحبوبة العصية شيئان: الموهبة الشعرية الإلهية، والصبر على معاناة الإبداع وبذل الجهد المضنى فى سبيله، وتلح ضرورة توافر الإمكانتين معا فى الفارس الذى يهفو إلى تطويع العبارة البدوية السمراء على خاطر الشاعر فيعكسها عبر مجموعة من الصور الفنية المتتالية :

أولى هذه الصور تصويره للدرب الموصل إلى هذه المحبوبة الشموس - العبارة - بأنه واحات من العجين البكر، وأودية من الهجير وزوابع الرمل المرير؛ فواحات العجين البكر رمز لتوافر الموهبة الشعرية القادرة على التشكيل اللغوى البكر، فالعجين رمز للطواعية والقابلية للتشكيل والتكوّن البكر، أما أودية الهجير وزوابع الرمل المرير فهى رموز لتلك الصعاب والمشقات التى يتحملها المبدع، والجهد المضنى الشاق الذى عليه أن يبذله فى سبيل السيطرة على هذه العبارة الجموح - البدوية السمراء - وتطويعها.

أما الصورة الثانية فهى تصويره لشموس المحبوبة العصية الجموح وأنه لا يستطيع ترويضها إلا الذى يستطيع تقمص شخصية الجمل، وتكون سريرته فى نفس الوقت سريرة طفل، والجمل فى موروثنا هو رمز الصبر والقدرة على تحمل المشقات والصعاب، أما الطفل فيتمتع بسريره بالغلة النقاء وخيال شديد النشاط والتحليق، وهو المعادل الفنى للموهبة الإلهية التى تمنح الشاعر طاقات روحية وخيالية غير عادية. صورة أخرى بارعة لضرورة امتزاج الموهبة بالجهد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى والاستحواذ على الكلمة الشعرية الحقيقية.

وتتمثل الصورة الثالثة والأخيرة فى تصويره لهذا الشاعر الفذ الذى يستطيع ترويض هذه العبارة الأبية - هذه البدوية السمراء - فى صورة من يقات من ثمر عجيب، نصفه يسقط من الجنات فى السلاسل حللا بدون تعب، أما النصف الثانى فهو من العرق الصبيب؛ فالنصف الأول رمز للموهبة الإلهية التى يمنحها الله سبحانه وتعالى للشاعر دون أن يتعب فى تحصيلها، أما العرق الصبيب فهو رمز للجهد المضنى والمعاناة الباهظة التى يتكبدها الشاعر فى سبيل الفوز بهذه العبارة المتأبية.

ثلاث صور متوالية تعكس يقين الشاعر العميق بضرورة اقتران الموهبة بالجهد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى، وأن الموهبة أو الملكة وحدها غير كافية، ولهذا يلح على إبراز جانب الجهد والمعاناة ابتداء بتجرعه مرارات الدروب دون شعور بالمرارة، وانتهاء بذلك الشوك الذى ينبت فى شقوق أظافره وفى شفثيه ممتزجا باللهيب، ومرورا بأودية الهجير، وزوابع الرمل المرير، والعرق الصبيب وليد المعاناة الباهظة.

لهذا كله نحس بنبرة زهو عالية فى تصوير الشاعر لقدرته على ترويض تلك الحبيبة الشموس، وعلى خوض الدرب إليها بما فيه من صعاب وأهوال، ويخالط هذا الإحساس بالزهو إحساس عارم بالنشوة التى توشك لفرط عرامتها أن تكون نشوة

حسية، خاصة إذا ربطنا بين هذا الإحساس وبين تصوير الشاعر المادى للعبارة؛ فهى بدوية سمراء، وهى عصية جموح لا يروضها إلا الفارس الفذ، وفى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال، وهى فى نهوضها واستجابتها للشاعر تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال، وتتناثر عبر هذه الصور الحسية كلمات الخصوبة والبركة.. فكل هذا التصوير الحسى الواضح للعبارة يضىء على إحساس الشاعر بالنشوة لاستحواذه على هذه العبارة اليكر طابعا حيا ملموسا .

وتزداد نبرة الزهو ارتفاعا حين يصور الشاعر تلك الطاقات الخارقة التى تمتلكها هذه العبارة، فمن يديها تنبع الريح الجنوب الرخية المعطرة، ومنها أيضا تنطلق الريح العاصفة الغاضبة، ولكل موسمها، وهى فى كل الأحوال تتحرك وفق أمره وحسب هواه، حيث تحدو، تدور كما يشير بإصبعه. وهذه الريح العاصفة التى تهب من عبارته قادرة على تغيير ملامح الواقع المتفسخ، ومحو هذه الأسوار البالية التى تمزق أوصال الوطن العربى، لتعود للأرض العربية بكارتها وعنفوانها، ويختلط فى رؤية الشاعر الحلم بالأمنية ليقدّم للواقع العربى المأمول صورة بالغة النضارة والروعة، حيث تعود التربة العربية السمراء كما كانت فى البدء «بكرا لأول مرة تشهى بحضن الشمس، ليل الرعد يوجعها، وتستمرى بروقه» وحيث تعود الأرض «تعبُ الحلم، تنبت كروما، والكروم لها شروش السنديان، لها عروق السنديان، ورفاه فىء البيلسان» وحيث تنعقد القباب العربية المتفرقة «بيتا واحدا يزهو بأعمدة الجباه، يزهو بغابات من المدن الصبايا» فهذا التمزق الذى يقطع أوصال الوطن العربى ضد طبيعة الأمور «أصبح عبر البحر تفسخ المياه»؟!

وفى نشوة هذا الحلم الثائر المتألى يصور الشاعر أعداء الوحدة المستفيدين من واقع التجزئة فى صورة مثيرة للاشمئزاز والتقزز، فهم برغم خيلائهم ومظهرهم البراق طواويس لا يستطيعون العيش إلا فى ظل السياجات والأسوار التى تمزق الوطن العربى، ولكن هذا المظهر البراق الخادع لا يمكن أن يستر حقيقة تكوينهم المزرى القمى الذى يفضحه الشاعر بمجموعة من الصور المثيرة للتقزز؛ ففي صدر الطاووس المختال المستفيد من واقع التجزئة «ثديان مانبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة» إنها صورة غامضة غريبة لهذا المسخ المشوه، ولكنها تثير الشعور بالتقزز والاشمئزاز، ويرى الشاعر أن مثل هذه النماذج الساقطة غير جديرة بأن يشغل نفسه بها وبالقضاء عليها، فالقضاء عليهم

سيجعل منهم شهداء لمواقفهم المنحرفة، وما شأنهم هم بالشهادة؟! ولذلك فإنه يكلمهم إلى رياح التغيير القادمة لتعجنهم فى حمأة سقوطهم ووحل عمالتهم هم والسياجات التى يستظلون بها، وما جنوه من واقع التجزئة من ثمرات، ويرى أن موسم رياح التغيير العاصفة القادمة سيمحو السياجات والحدود التى تمزق أوصال الواقع الغربى من الأرض ومن العقول معا .

إنه حلم بالغ الروعة والتألق أسلم الشاعر زمام خياله له، وامتزجت عناصر هذا الحلم وتداخلت إلى حد يقف أحيانا على مشارف التشوش، وهذه هى طبيعة الحلم، وطوال هذا الحلم تستولى العبارة الشعرية هذه البدوية السمراء على لب الشاعر حتى لا يكاد يرى سواها وسوى تأثيرها الخارق وقدراتها غير العادية على تغيير ملامح الوجود، وعبر استغراق الشاعر فى هذا الحلم يكاد القارئ ينسى علاقته بالسياق العام فى القصيدة المتمثل فى تطور الصراع بين شطرى ذات الشاعر - العالم والفنان، أو المفكر والمغامر - أو لنقل بين رغبته فى الانطلاق ودواعى الخضوع للالتزامات الاجتماعية والفكرية التى يفرضها عليه وضعه العلمى والاجتماعى، يكاد القارئ فى بعض الأحيان ينسى علاقة هذا الحلم الشعرى الرائع بالمجرى العام للصراع لولا تلك الصلة التى عقدها الشاعر منذ بداية المقطع بين هذا الحلم المتشابك العناصر وبين أحد طرفى الصراع وهو الطرف المتمثل فى الانطلاق والمغامرة . . .

ويصحو الشاعر فى المقطع الخامس «الناسك» على صوت الطرف الثانى من طرفى الصراع وهو يشده من أفق هذا الحلم الشاهق إلى أرض الواقع الكئيب، ونسمع حوارا رائعا بين هذين الطرفين اللذين انشطرت إليهما ذات الشاعر: الناسك، ربيب الصومعة والتأمل الفكرى الساكن، والمغامر، الذى سباه سحر البدوية السمراء، العبارة الشعرية الخلاقة، وصوت الريح العاصفة التى تنبع من يديها، ويبدو صوت الناسك كما لو كان مهزوما فى هذا الحوار من جديد، ويبدو صوت المغامر ذاهلا عن كل شىء إلا عن فتنة العبارة الطاغية وسحرها الأسر؛ فعلى حين يحاول صوت الناسك أن يوقظه من هذا الحلم مصورا له الأمر على أنه ضرب من الجنون وإغواء الشياطين ومسهم :

أهملت فرضك، هل جنتت فرحت تحلم فى النهار

حلم النهار .. مدى النهار ؟

هل كنت تتبع ذلك الجنى ؟ هل أغواك شيطان المغارة ؟

ولكن المغامر يبدو ذاهلا مسحورا بفتنة تلك البدوية السمراء . . العبارة التى سلبت لبه، ولذلك فهو لا يعير تحذيرات الناسك التفاتا وإنما يردد تلك العبارة التى استولت على وعيه منذ المقطع السابق :

وحدى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة

فى الرمل ، كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرات الثقال بلا مرارة

ويسقط فى يد الناسك ويأس من هذا المجنون الذى يعتقد أنه قد أصيب بنوع من المس ، ولا يملك إلا أن يردد فى يأس «الغاز مجنون» وهو يعود إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة فى رأس الشاعر منخلع الوقار .

وعلى هذا النحو الذى انتهى به هذا المقطع يبدو وكأن الطرف المغامر من شطرى ذات الشاعر قد حقق انتصاره الحاسم والأخير على الطرف المتأمل الناسك ، وطرده إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة فى رأس الشاعر ، واستولى هو على الشاعر بصفة نهائية ، ولكن هل يمكن لمثل هذا الصراع البالغ التعقيد والعمق والتشابك أن ينتهى مثل النهاية البسيطة الساذجة ؟! وهل يمكن للشاعر أن ينقسم بمثل هذه السهولة عن كل الارتباطات والشائج الاجتماعية الوثيقة؟ وأن يتصل من التزاماته الفكرية والاجتماعية والأخلاقية بمثل هذا اليسر ؟!

إن المقطع السادس والأخير الذى لا يحمل عنوانا يحمل الإجابة بالنفى على كل هذه التساؤلات ، فكل هذه الارتباطات والالتزامات حية راسخة فى وجدان الشاعر لا تبرحه ، وهى إن هجعت لحظة فلكى تستيقظ من جديد نشيطة ملحمة ، وحتى ذلك الناسك المخذول الذى بدا فى نهاية المقطع السابق وقد انهزم إلى الأبد لا يلبث أن يستجمع قواه من جديد ليستأنف الصراع ، ويلقى بالشاعر فى خضم المعاناة الهادر ، وليعود به إلى نقطة البدء . . بل إلى ما قبلها ، فإذا كانت القصيدة قد بدأت وليس بين الشاعر وبين الانطلاق من العقبات ذات الشأن سوى «كوم من الورق العتيق» فإنها تنتهى وبينه وبين الانطلاق «صحراء من الورق العتيق ، وخلفها واد من الورق العتيق ، وخلفها عمر من الورق العتيق» .

٣ - إضاءات نقدية :

يعد الدكتور خليل حاوى صاحب هذه القصيدة واحدا من الذين أرسوا دعائم الحركة الشعرية الحديثة، وتركوا بصماتهم الواضحة على مسارها، وهو شاعر عميق الثقافة، وقد استطاع فى نتاجه الشعرى أن يحقق الانسجام المفقود بين الشعر والفكر، وأن يحول الفكر العظيم إلى شعر عظيم، فيه كل عمق الفكر وسخائه، وكل نبض الشعر وحيويته، لذلك فإن رؤيته الشعرية على قدر كبير من العمق والتركيب وتعدد الأبعاد والمستويات، وقصائده من الأعمال الجادة الصعبة التى تحتاج من القارئ جهدا كبيرا وإخلاصا أكبر فى سبيل استيعابها وإدراك أبعادها الفنية والروحية والفكرية المتعددة المتشابكة، ولكن بمقدار ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص فى قراءة هذه القصائد تمنحه هى من عطائها الروحي والفنى المتجدد العميق. ولأن أعماله متعددة الأبعاد والمستويات فإنها تقبل دائما أكثر من قراءة وأكثر من تأويل، فكلما تعمق القارئ فى قراءتها منحتة أعماقا وأبعادا جديدة لا تمنحها للقارئ العجل المتسرع، فهى مثل العبارة الشعرية «تعصى وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور» على حد تعبير الشاعر الرائع عن العبارة الشعرية.

وقصيدة «الناى والريح فى صومعة كيمبردج» واحدة من هذه القصائد الصعبة الغنية المتعددة الأبعاد والأعماق والمستويات، وعلى الرغم من تعدد الرؤية الشعرية فيها فقد استطاع الشاعر أن يمزجها جميعا فى وحدة فنية محكمة، تفاعلت فى إطارها كل العناصر التى تشكل الرؤية الشعرية وتشابكت على نحو فنى بارع.

وقد جعل الشاعر المحور الأساسى الذى تدور حوله كل عناصر الرؤية الشعرية ومكوناتها هى الصراع الداخلى فى ذاته بين المفكر والفنان، أو بين الملتزم والمغامر، وفى وهج هذا الصراع - الذى يشكل الخط الرئيس فى الرؤية الشعرية فى القصيدة - انصهرت كل العناصر والمكونات الفرعية الأخرى مما أضفى على القصيدة لونا محكما من الوحدة رغم ما يبدو فيها لدى القراءة الأولى من تشوش وعدم ترابط بين أجزائها.

وفى إطار هذا الصراع الأساسى طرح الشاعر رؤيته الخاصة المتفردة لمجموعة من القضايا والهموم الفكرية والاجتماعية والفنية والحضارية التى تشغل بال المثقف العربى، مما أكسب هذا الصراع ملامح وأبعادا ومستويات بالغة الغنى والتنوع، وهو يطرح كل

هذه الهموم والقضايا طرحا شعريا متفردا، بعد أن يتمثلها تمثلا شعريا خاصا. ومن القضايا التى تشكل منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة قضية تمزق المثقف العربى بين انتمائه إلى واقعه القومى بكل ما قد يشوب هذا الواقع من مظاهر الركود والجمود وبين نزعته إلى الانطلاق مع تيار الحضارة الحديثة الجارف بكل ما يكتنف هذا الانطلاق من مخاطر الانجراف غير الواعى والتميع وفقدان الجذور التى تربطه بتراثه وواقعه. وقضية حلم الوحدة العربية المنشود وما يعترض طريق هذا الحلم من عقبات، وحتمية زوال هذه العقبات وتحقيق الحلم الكبير. وقضية الإبداع الشرس واتكائه على دعائمين أساسيتين هما الموهبة والجهد المبذول. هذا بالإضافة إلى قضية القصيدة الأساسية وهى تمزق الشاعر بين انطلاق الفنان والتزام المفكر والملتزم بأعباء اجتماعية ثقيلة، وقد استطاع الشاعر أن يصهر كل هذه القضايا الجامدة الباردة فى وهج رؤيته الشعرية، وأن يحولها إلى نبض شعري متدفق بالحرارة والحيوية.

وتتميز رؤية الشاعر فى هذه القصيدة - وفى معظم شعره - بلون من العرامة والاحتدام والعنف الذى قد يدفعه أحيانا إلى استخدام كلمات وتعابير خشنة قاسية الوقع، مثل تصويره لإضاعة عمره بين جدران الصومعة بمضاجعة الموميا، وتصويره لطلاب العلم المترهين بأنهم «طغمة النساك، واللحم المقدد فى خلايا الصومعة»، ومثل تصويره لريبب التفرقة المستفيد من واقع تجزئة العالم العربى وتمزيقه فى هذه الصورة المنفّرة «فى صدره ثديان ما نبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة»، ومثل تعبيره عن ازدرائه لهذا العمل واستهائته بشأنه بأنه وكله لريح الرمل «تعجنه بوحلة شارع أو مزبلة». وغير ذلك من التعابير والألفاظ الخشنة العنيفة التى تعكس مدى عرامة الرؤية الشعرية وحدثها واضطرامها.

وكان طبيعيا أن تتعدد الأدوات والتقنيات الشعرية بمقدار تعدد أبعاد الرؤية الشعرية ومستوياتها.

وأول ما يلفت النظر فى بناء هذه القصيدة هو النزعة الدرامية الواضحة فيها، ولا تمثل هذه النزعة فى مجرد تقسيم القصيدة إلى مقاطع متعددة وتمييز هذه المقاطع بعناوين مستقلة أو بأرقام، وإنما تتمثل هذه النزعة فى مظهرين أساسيين من مظاهر البناء الدرامى هما تعدد الأصوات، ثم الصراع بين هذه الأصوات، وقد رأينا كيف شطر الشاعر ذاته إلى شطرين متنازعين متنافرين هما المفكر والفنان، أو الناسك والمغامر،

وكيف جعل القصيدة كلها صراعا بين هذين الشطرين بكل ما اكتسباه على امتداد الصراع من ملامح فكرية وفنية وحضارية متنوعة، وإلى جانب هذين الصوتين اللذين يمثلان الطرفين الأساسيين فى هذا الصراع الدرامى دعم الشاعر الصراع بمجموعة من الأصوات الثانوية أو الأطراف الثانوية؛ مثل صوت الأب أو الأم، وصوت صاحبة الصامت، وصوت ربيب التجزئة الطاووس، وكل هذه أصوات أضفت على الصراع غنى وتنوعا وعمقا، ولم يكتف الشاعر بمجرد الحوار الفنى والنفسى بين هذه الأطراف المتعددة وإنما كان فى بعض المقاطع يستعير شكل الحوار المسرحى، كما فعل فى المقطع الثالث «النأي» فى الحوار بين صوت أحد الأبوين وبين صاحبة المنتظرة، وإن كنا لم نسمع من الحوار سوى الصوت الأول، وكما فعل أيضا فى المقطع الخامس «الناسك» فى الحوار بين صوت «الناسك» وصوت «المغامر المجنون».

وقد حقق الشاعر لهذا الصراع الدرامى لونا من النمو والتصاعد حيث كان يدفع عبر كل مقطع إلى حلبة الصراع بعنصر جديد يدعم به موقف أحد الطرفين المتصارعين؛ فهو بعد أن يقدم فى المقطعين الأولين طرفى الصراع - الملتزم والمغامر - يدفع فى المقطع الثالث بعنصر يدعم به موقف الطرف الأول «الملتزم» وهذا العنصر هو الأسرة المنتظرة والالتزامات الاجتماعية والأخلاقية التى تنتظره، الأمر الذى يكاد يميل بكفة الصراع لصالح هذا الطرف الأول ولكن الشاعر لا يلبث أن يدفع فى المقطع الرابع بعنصر جديد آخر يدعم موقف الطرف الثانى ويعيد لميزان الصراع اعتداله، وهذا العنصر هو إغراء الفن المتمثل فى جاذبية العبارة الشعرية - البدوية السمراء - وإغرائها الساحر مما كاد يميل بالميزن - أو لعله مال بالفعل - ناحية الطرف الثانى، ولذلك نرى الشاعر يدفع فى المقطع الخامس بعنصر جديد لصالح الطرف الأول وهو الناسك، وإن كان هذا العنصر لم يستطع أن يعيد إلى الميزان اعتداله حتى كدنا نتصور أن الصراع حسم لصالح الطرف الثانى «المغامر والفنان والمنطلق»، ولكن المقطع السادس الختامي يعيد الصراع من جديد إلى ذروة احتدامه بعد أن استجمعت العناصر التى تدعم موقف الطرف الأول كل قواها لتعيد للصراع حدته وعرامته، ولتنتهى القصيدة والصراع لم ينته، فما كان لمثل هذا الصراع المتعدد الأبعاد والأعماق أن ينتهى بمثل هذا اليسر.

وإذا كان هذا البناء الدرامى المركب هو الإطار الفنى لهذه القصيدة فإنه فى داخل هذا الإطار تتفاعل مجموعة من الأدوات الشعرية التى يستخدمها الشاعر لتجسيد رؤيته الشعرية بأبعادها المختلفة. وفى مقدمة هذه الأدوات تأتى الصور والرموز.

وقد استخدم الشاعر ثلاثة رموز أساسية قام عليها هيكل القصيدة وهى «النأي» و«الريح» و«الصومعة» وقد حاولنا فى قراءة القصيدة استشفاف الدلالات والإيحاءات الرمزية لهذه الرموز. وإلى جانب هذه الرموز الأساسية وظف الشاعر مجموعة من الرموز والصور الفرعية التى دعمت هذه الرموز الأساسية وتفاعلت معها، مثل «الباب» و«البدوية السمراء» و«العجين البكر» و«التمر العجيب» و«الطاووس» و«الناسك» . . إلخ، بالإضافة إلى تلك الصور الشعرية البارة التى لم يخل منها بيت واحد من أبيات القصيدة .

ونلاحظ ولع الشاعر الشديد باستخدام رموز البكارة والخصب وصورهما وألفاظهما، وكثيرا ما تحمل هذه الرموز والصور بعض الملامح والإيحاءات الجنسية الموظفة توظيفا فنيا راقيا، وهو يوظف هذه الرموز والصور المستمدة من عالم الخصب والبكارة للتعبير عن الأبعاد الإيجابية والسلبية فى رؤيته على السواء .

فعلى المستوى الإيجابى نجد العبارة «تخصب مرة أخرى» ونجدها «بدوية سمراء» ودربه إليها «واحات العجين البكر» وأنها «تعصى وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور» ونرى مع الشاعر «فى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال» وهى حين تنهض «تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال» . . . كما نجد الأرض العربية فى حلمه الرائع تعود فى موسم الريح الغضوب «بكرا لأول مرة تشتهى بحضن الشمس، ليل الرعد يوجعها وتستمرى بروقه» والبيت العربى الواحد المأمول «يزهو بغابات من المدن الصبابا» . . وعلى هذا النحو البارع يوظف الشاعر رموز الخصب وصوره المتعددة للتعبير عن هذه الجوانب المتفجرة بالحياة من رؤيته، وهكذا يوظف حتى إيحاءات الجنس توظيفا فنيا ساميا للإيحاء بأكثر أبعاد رؤيته نبلا وروحانية وسموا.

أما على المستوى السلبى فإن الشاعر يوظف بعض رموز الخصب وصوره توظيفا عكسيا للإيحاء ببعض أبعاد رؤيته السلبية فيتحول الخصب إلى عقم، والبكارة إلى عنوسة؛ فهو يصور إحساسه بضياىع عمره بين جدران صومعه كيمبردج بأنه لون من «الزنا» و«مضاجعة المومياء»، وهو يستغل أيضا نفس رموز الخصب وصوره استغلالا عكسيا فى تصويره المنفّر لريب التفرقة العميل «فى صدره ثديان ما نبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة» فهما ثديان شاذان منفّران عقيمان، رغم أن هذا العميل «يحصد منهما ذهابا وعاج» .

وبعد فهذه قراءة لواحدة من القصائد التي تمثل علامة من العلامات المضيئة على مسار الحركة الشعرية الحديثة، أو على وجه التحديد هذه واحدة من قراءات هذه القصيدة، فمثل هذه القصيدة الغنية تحتمل أكثر من قراءة وتجنُّ أكثر من عطاء، وكل ما آمله أن تنجح هذه القراءة في أن تفتح بابا للقارئ على عالم خليل حاوي الشعري الرحيب والعصى .

مرثية لكامل عبد الغفار (*)

أحمد عبد المعطي حجازي

١ - القصيدة :

لَمْ كُنْتُ جَمِيلًا ؟ !

لَمْ أَغْوَيْتَنِي ؟ !

لَمْ أَلْبَسْتَنِي بُرْدَةَ الْحُلْمِ فِي صِغَرِي ، وَوَصَفْتَ لِي الْمُسْتَحِيلًا ؟ !

لَمْ أَحْيَيْتَنِي ؟ !

ثُمَّ صَالَحْتَ بَيْنِي وَبَيْنَ سِوَاكَ .. وَوَدَّعْتَنِي

وَاحْتَرَفْتَ الرَّحِيلًا ؟ !

أَنْتَ وَحْدَكَ مَنْ يُنْقِذُ الْحُلْمَ لَوْ زُرْتَنِي

أَه .. لَوْ زُرْتَنِي ، وَجَلَسْتَ قَلِيلًا

ثُمَّ عَاوَدْتَ هَذَا الرَّحِيلًا

مُنْشِدًا بَدَلًا أَنْ تَقُولَا

عُدْتُ مِنْ رَحِلَتِي وَقَدْ انْصَرَمَ الصَّيْفُ ، أَوْ كَادَ . أَذْخُلُ بَارِيسَ وَخَدِي بِلَا

صَاحِبٍ أَوْ دَلِيلٍ

عُدْتُ .. تَدْخُلُ سَيَارَةً بِي مِنْ جَانِبِ النَّهْرِ ، تَحْتَ الْغُصُونِ الَّتِي تَحْمِلُ الْآنَ

آخِرَ أَوْرَاقِهَا ، وَالَّتِي تَسْأَلُنِي عَلَى ، وَتُدْرِجُنِي فِي خُطُوطِ مِنَ الظِّلِّ

وَالشَّمْسِ ، تَزْحَفُ بِالْعَرَضِ ، صَاعِدَةً جَسَدَ الْمَعْدِنِ الْمَتَدَفِّقِ بِي ، ثُمَّ

تَرْتَدُّ لِلْخَلْفِ ، صَاعِدَةً بَعْدَهَا غَيْرُهَا ، مُتَدَافِعَةً ، كَالْمِيَاهِ الَّتِي غَمَرَتْ

جسداً طافياً ، أو كأشرطة المومبياء .. وعبرَ الزجاج الصَّقيل
يلمعُ السَّيْنُ كالنَّصْلِ تحتي ، ويمضي . كَأني أخيراً أعود إلى مُسْتَقَرِّي ،
ويمتصُّ إيقاعهُ المتلاحقُ ظِلِّي النَّحِيل .

وغداً سوف تَضْرِبُ نافذتي طيلةَ اللَّيْلِ أجنحةُ المطرِ المتوحِّشِ ، ناعقةً فوقَ
رَأْسِي ، وتَسْتَأْنِفُ الرِّيحُ ما بدأت من عَوِيل !

٢ - القراءة :

أول ما يطالع القارئ من هذه القصيدة عنوانها «مرثية إلى كامل عبد الغفار» وهو عنوان تقليدي لقصيدة رثاء غير تقليدية، ولكن هذا العنوان على تقليديته يؤدي في القصيدة وظيفة تعبيرية بالغة الأهمية، تتجاوز مجرد كونه عنواناً يلخص المعنى العام للقصيدة؛ فهو الذي يتجه بكل إيحاءات القصيدة ودلالاتها صوب «الرثاء»، وكان يمكن للقارئ لولا هذا العنوان أن يتجه بهذه الإيحاءات والدلالات - أو تتجه به - أية وجهة أخرى غير الرثاء، كالعتاب مثلاً أو سواه من المعاني والأحاسيس التي تبدو - بدون هذا العنوان - أكثر بروزاً من الرثاء في صور القصيدة وعباراتها .

ومن خلال هذه الوظيفة الفنية الأساسية يؤدي العنوان وظيفة أخرى هي ربطه بين قسمي القصيدة اللذين يبدوان بدونيه متباعدين، ولكن قراءة القصيدة على أنها قصيدة رثاء يزيل ما بين القسمين من فجوة ويربط بينهما برباط فني وثيق كما سيتضح من القراءة .

فإذا ما تركنا العنوان إلى القسم الأول من القصيدة وجدناه يبدأ بمجموعة من صور الاستفهام العتابية التي تبدأ في البيتين الأول والثاني قصيرة لا يتجاوز مدى الواحدة منها جملة واحدة قصيرة، تستغرق التفعيلتين اللتين يتألف منهما المدى العروضي لكل من البيتين .

ومع البيت الثالث تبدأ الصور الاستفهامية تطول، حيث تتكون الصورة الاستفهامية الممتدة على مساحة البيت الثالث من جملتين طويلتين متعاطفتين تستغرقان المدى العروضي للبيت المؤلف من ثماني تفعيلات . ثم تأتي الصورة الاستفهامية الرابعة والأخيرة في المجموعة مكونة من أربع جمل متعاطفة ممتدة على مساحة ثلاثة أبيات، مداها العروضي عشر تفعيلات . فالصور الاستفهامية هنا تشبه في تدرجها الشجرة؛

ساق واحدة تتفرع منها مجموعة أكثر من الفروع والأغصان الكبيرة التى تتفرع منها مجموعة أكبر من الفروع الصغيرة، ولكن الساق فى النهاية هى الأصل الذى تستمد منه كل هذه التفريعات وجودها، وكذلك هنا تعتبر الجملتان القصيرتان فى البيتين الأول والثانى من القصيدة النغمة الأساسية فى هذه المجموعة من الصور الاستفهامية وبقية الجمل تنويعات عليهما وتفريعات تعبيرية منهما .

« لم كنت جميلا ؟! » « لم أغويتنى ؟! » هاتان هما الصيغتان اللتان تفرعت منهما بقية الصيغ والعبارات الاستفهامية التى تكون الشطر الأعظم من جزء القصيدة الأول، ومع قصر الصيغتين فقد كونت كل منهما بيتا مستقلا . وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يكون الجمال مبعثا لعتاب أو مساءلة، فهو - فضلا عن كونه قيمة عليا تحسب لصاحبها لا عليه - أمر لا دخل للإنسان فى اكتسابه ليعاتب عليه ويساءل، ولكن الشاعر لا يترك القارئ لحيرته طويلا حيث لا تلبث التفريعات التالية التى تفصل هذا الإيحاء الغامض الغريب فى « لم كنت جميلا ؟! » أن تفسر لنا الأمر . . فهذا الجمال - حين نعود إليه مرة أخرى فى ضوء التفريعات والتنويعات التالية - ليس هو أولا الجمال المادى الحسى الذى لا يد للإنسان فى اكتسابه، وإنما هو جمال إرادى مكتسب، إنه جمال الروح والفكر والوجدان، كما أن هذا الجمال كان عاملا من عوامل إغواء الشاعر وإغرائه بعشق الحلم والمستحيل، ومن ثم يصبح مفهوما أن يجعله الشاعر محورا من محاور عتابه للمرثى، بل أن يجعله المحور الأساسى لهذا العتاب .

ولكن هذا العتاب ذاته هو فى نفس الوقت رثاء لذلك الجمال الغريب الراحل بلا عودة، الذى أغراه بالحلم وعشق المستحيل، وهكذا لا يبنى العنوان يلقى بظلاله الحزينة على كل الصور والعبارات والإيحاءات والمعانى، ويوجه دلالاتها، فيغدو العتاب رثاء وتفجعا، ويصبح الرحيل رحىلا بلا عودة، والوداع وداعا أبديا بلا أمل فى لقاء . وفى مثل هذا السياق تبدو هذه الأمنية الحارة التى يتمناها الشاعر - بأن يزوره المرثى لينقذ له الحلم الذى لا يستطيع إنقاذه سواه - غريبة على السياق الشعرى للوهلة الأولى، ولكن أليست مثل هذه الأمنية صورة من صور ذلك الحلم الذى أغراه الراحل به، وضربا من ضروب المستحيل الذى جعله يعشقه ؟! أو لم ينظر الشاعر إلى الموت منذ قليل على أنه صورة من صور الرحيل الإرادى من محترف للرحيل ؟! ثم إن هذه الأمنية بدورها تكتسب دلالات جديدة وتشع بإيحاءات جديدة حين نتأملها فى إطار عنوان القصيدة

الحزين . وهكذا تتشابك الدلالات والإيحاءات وتتفاعل وتتوالد، ومن خلال تفاعلها ينمو عطاء القصيدة ويتكاثر .

وعلى الرغم من أن محور هذا القسم الأول من القصيدة هو شخصية المرنى فإننا نجده يتدفق بالحركة والحياة، مما يشى بشدة حضور هذه الشخصية فى وجدان الشاعر وسيطرتها عليه ، ولذلك فهى تمارس حياة عريضة وهادئة تضى على هذا القسم كله حيوية متدفقة، حيث تكثر فيها الأفعال التى تشيع فيه حركة نابضة بالحياة. ونلاحظ أن الأفعال كلها مسندة إلى المرنى الراحل المعبر عنه بضمير المخاطب، على حين يقع ضمير المتكلم المعبر عن الشاعر فى الجمل التى ورد فيها مفعولا مباشرا أو غير مباشر، أى أن المرنى هو العنصر الإيجابى فى هذه الحركة الحية التى يموج بها هذا القسم من القصيدة، بينما يمثل الشاعر العنصر السلبي فيها، فالمرنى هو الذى «أغوى» الشاعر بجماله الروحى الغريب، وهو الذى «ألبسه» بردة الحلم، وهو الذى «وصف» له المستحيل، وهو الذى «أحبه» وهو الذى «صالح» بينه وبين سواه، وهو الذى «ودعه» و «احترف الرحيل» وهو وحده الذى يستطيع أن «ينقذ» الحلم لو «زاره» . . . ونلاحظ أن الفعل «زار» المكرر هو الوحيد بين أفعال المقطع كلها الذى جاء فى صيغة التمنى هو والفعلان المعطوفان عليه، مما يوحى بوعى الشعر الفادح باستحالة تحقق هذه الأمنية رغم ما تتمتع به شخصية المرنى من حضور حار على امتداد المقطع كله .

ونلاحظ مرة أخرى أن الشاعر جعل رحيل المرنى - الذى هو الصورة الرمزية للموت - رحيلا إراديا، حيث عبر عنه بعبارة «واحترفت الرحيل» وكأنه رحل بمحض إرادته . وهكذا قال لنا الشاعر - دون أن يقول - إن الميت حى ملء وجدانه، وإن موته ليس سوى رحلة من تلك الرحلات التى تعودها واحترفها، وإن كنا لا نخطئ رغم ذلك أن نلمس خيطا خفيا من الإحساس بالفقد واللوعة يتسلل عبر مهرجان الأفعال المتدفقة بالحرارة والحيوية، ويبلغ هذا الإحساس ذروة لوعته فى تلك الأمنية الوالهة المستحيلة «آه لو زرتنى وجلست قليلا» .

فإذا ما انتقلنا إلى القسم الثانى الذى محوره الشاعر ذاته، والذى لا يرد فيه أى ذكر للمرنى، وجدنا تلك الحركة الحارة الدافقة التى كان يموج بها القسم الأول تتجمد أو تكاد، ووجدنا الموت يلقي بظلاله الباردة على كل شىء، فكل ما فى هذا القسم ينضح

موتا: رحلة الشاعر تنتهى - حين يعود منها - والانتهاى صورة من صور الموت، والصيف ينصرم، والغصون تحمل آخر أوراقها، وظلال هذه الغصون المتساقطة على الشاعر تدرجه فى خطوط من الظل والشمس - صورة تستدعى صورة الإدراج فى الأكفان - وهذه الخطوط فى تتابعها وتدافعها تشبه المياه التى غمرت جسدا طافيا - صورة الغريق صورة أخرى من صور الموت - أو أشرطة المومياء - صورة ثالثة أو رابعة - ويحس الشاعر كأنه يعود أخيرا إلى مستقره - صورة المستقر الأخير وارتباطها الشعورى بالموت - وحتى ظل الشاعر النحيل يموت ويمتصه الإيقاع المتلاحق لنهر السين الذى يلمع كالنصل تحته.

هكذا يرشح الموت من كل صور ذلك المشهد الكئيب. ولا ينسى الشاعر فى الختام أن يضع هذا المشهد فى إطاره الجنائزى النادب، فأجنحة المطر المتوحش سوف «تنعق» فوق رأسه، وتستأنف الريح ما بداته من «عويل».

وهكذا استطاع الشاعر أن يقول لنا دون أن يقول - وربما دون أن يعي - إن المرثى حى حاضر فى وجدانه، وإنه هو الذى مات، فرحيل المرثى ملأ حياته موتا. وتبدو لنا براعة المفارقة وعمقها فى أن المقطع الأول الذى محوره المرثى - الميت - يفيض بالحياة والحركة، والمرثى هو العنصر الإيجابى فى هذه الحركة، بينما المقطع الثانى الذى محوره الشاعر - الحى - يخيم عليه السكون والموت، وحتى ما فى المقطع من حركة خافتة يبدو الشاعر هو العنصر السلبي فيها فهى تقع عليه لا منه؛ فالسيارة فى عودته هى التى تدخل به من جانب السين، والغصون هى التى تتوالى عليه وتدرجه فى خطوط من الظل والشمس وتصعد جسد المعدن - السيارة - المتدفق به، وإيقاع السين هو الذى يمتص ظله النحيل، وأجنحة المطر المتوحش هى التى تضرب نافذته وتنعق فوق رأسه... أما هو فكم ساكن جامد، خاصة حين نلاحظ أن المرثى - فى موته - كان كيانا متدفقا بالحركة والخيوية.

٣ - إضاءات نقدية :

هذه القصيدة كما سبق القول قصيدة رثاء غير تقليدية؛ فهى أولا لا يرد فيها أى ذكر مباشر للموت، وكان من الممكن - لولا عنوانها - أن نقرأها دون أن ندرك أنها مرثية، وهى تبعا لذلك تخلو من كل ما يثقل قصائد الرثاء التقليدية من مبالغات شعورية ممجوجة فى إظهار التفجع والحسرة، وغلو فى تمجيد المرثى وتعظيمه. ولكن القصيدة مع خلوها من كل ذلك استطاعت أن تصور شدة حضور المرثى - رغم غيابه

المادى - فى وجدان الشاعر وفكره، وما خلفه رحيله المادى من فراغ وركود وموات فى حياته .

وقد اعتمد الشاعر كما رأينا فى تصوير هذا الإحساس المزدوج على تلك المفارقة التصويرية البارعة التى لمسناها من خلال القراءة، وهذه المفارقة لا تعتمد فحسب على وسائل التعبير المباشرة التى أبرزتها القراءة فى تصوير معانى الحياة والحضور التى تشع من شخصية المرنى رغم موته، ومعانى الموت والركود التى ترين على حياة الشاعر بعد رحيل صديقه، وإنما تعتمد بالإضافة إلى هذا على مجموعة من الوسائل الفنية البارعة .

فالقصيد كما رأينا تتألف من قسمين مستقلين، أولهما - الذى محوره حياة المرنى - يتدفق بالحركة والحيوية، والثانى - الذى محوره شخصية الشاعر وحياته - تخيم عليه ظلال الركود والموت . وقد تجسد التقابل بين هذين القسمين - بالإضافة إلى وسائل التعبير المباشرة السابقة - فى مجموعة من الوسائل الفنية فى مقدمتها الموسيقى، ونسبة تردد الأفعال فى كلا القسمين، واختلاف إيقاع الحركة بينهما .

فالإيقاع الموسيقى فى القسم الأول سريع متدفق، ولا يتجاوز المدى العروضى لأطول أبياته ثمانى تفعيلات، والكثير من الأبيات فيه لا يتجاوز طوله التفعيلتين .

أما القسم الثانى فيسبىء فيه الإيقاع ويتمطى حتى يبلغ طول أحد أبياته - وهو البيت الثانى - سبعا وأربعين تفعيلية، أى ما يتجاوز المدى العروضى لأبيات القسم الأول كله الذى لا يزيد مجموع تفعيلاته عن سبع وثلاثين تفعيلية . ولا يقتصر تفاوت الإيقاع الموسيقى بين القسمين على اختلاف أطوال الأبيات بين القسمين وما يترتب عليه من سرعة الإيقاع فى القسم الأول وبطئه فى الثانى، وإنما يتجاوز ذلك إلى نظام التقفية فى القسمين؛ فالقافية الأولى تتمتع بنوع من التنوع الذى يضيف على الإيقاع حيوية وجملة حيث استخدم الشاعر قافيتين متجاوبتين على امتداد أبيات القسم الأول، أما القسم الثانى فقد بناه الشاعر على قافية واحدة مما ساعده على إبراز الركود والبطء فى إيقاعه، وبهذه الوسيلة الخفية استطاع الشاعر أن يعمق المفارقة بين الحياة والحضور والحيوية التى يتمتع بها المرنى رغم غيابه، والموات والركود الذى يخيم على حياته بعد رحيل صديقه .

أما نسبة تردد الأفعال فى القسمين فنحن نعرف أن ارتفاع نسبة تردد الأفعال فى مقطع ما يشيع الحركة والحيوية فى المقطع، وانخفاض هذه النسبة فى مقطع آخر يضيف على المقطع لونا من السكون والجمود . ونحن نجد أن نسبة تردد الأفعال فى القسم الأول

أعلى منها فى القسم الثانى بشكل ملموس؛ فالقسم الأول يتكون عروضيا من سبع وثلاثين تفعيلة، وقد اشتمل القسم على ثلاثة عشر فعلا، أى أن نسبة تردد الأفعال فيه $\frac{13}{37}$ بمعنى أن متوسط تردد الفعل أقل من ثلاث تفعيلات. أما المقطع الثانى فمداه العروضى تسعون تفعيلة، وقد اشتمل على ثمانية عشر فعلا، أى أن نسبة تردد الأفعال $\frac{18}{90}$ بمعنى أن كل خمس تفعيلات فى هذا القسم تحتوى على فعل واحد فى المتوسط. فثمة فارق واضح فى نسبة تردد الأفعال بين المقطعين كثرة وقلة مما ساعد على إبراز الحركة والحياة فى القسم الأول الذى يدور حول شخصية المرنى، والجمود والثبات فى القسم الثانى الذى يدور حول شخصية الشاعر.

وأخيرا فإننا نجد حركة الفعل فى القسم الأول سريعة لاهثة متدفقة حيث تكتظ الجمل القصيرة بحركة عريضة «لم كنت جميلا؟» «لم أغويتنى» «لم أحببتنى؟» «وودعتنى» ... إلخ.

أما فى القسم الثانى فإن الحركة تبطئ وتتمطى حتى تقف على مشارف الجمود، فالحركة الواحدة البسيطة يستغرق الشاعر فى تتبع تفاصيلها وجزئياتها بحيث تتوالى هذه التفاصيل شديدة البطء، وكأنها واقفة لا تتحرك؛ فمثلا فى تصويره لحركة تتابع ظلال الغصون على السيارة المتحركة يبدو وكأنه يسجلها بالتصوير البطئ ويستغرق فى رصد تفاصيلها وجزئياتها حتى يستغرق من المدى العروضى للبيت الثانى مساحة اثنتين وثلاثين تفعيلة أى ما يقرب من كم القسم الأول كله .. وتتوالى تفاصيل هذه الحركة الشديدة البطء على النحو التالى:

« والتى تتوالى على، وتدرجنى فى خطوط من الظل والشمس، ترحف بالعرض، صاعدة جسد المعدن المتدفق بى، ثم ترتد للخلف، صاعدة بعدها غيرها، متدافعة كالمياه التى غمرت جسدا طافيا، أو كأشرطة الموميا » .

هكذا يستطيع الشاعر الحقيقى بوسائله الفنية الشعرية الخالصة البعيدة عن المباشرة والضجيج المفتعل أن يصور أصدق مشاعره وأعمقها، وأن يعبر عن إحساس عميق بالفقد دون أن يشير إشارة مباشرة واحدة إلى الفقد، وأن يكتب قصيدة رثاء فاجعة ليس فيها كلمة رثاء واحدة مباشرة سوى عنوانها .

اعترافات العمر الخائب

فاروق شوشة (*)

١ - القصيدة :

عندما يَجْتَاحُنَا الحزنُ الرَّمَادِيُّ ، ونُثْقِي فِي زَاوِيَا الْقَلْبِ مَكْسُورِينَ ، نَجْتَرُّ
الحكايات القديمة .

الأسى الفارغُ يَسْتَيْقِظُ مِنْ بَيْنِ الدَّهَالِيزِ ، وَيَصْحُو وَتَرُ الشَّجْوِ ، الْكَتَابَاتُ
الَّتِي جَفَّتْ عَلَى الْأَوْرَاقِ كَانَتْ ذَاتَ يَوْمٍ صَوْتَنَا الْعَالِي ، لَفَحَ الشُّوقِ ،
وَالرُّؤْيَا الْحَمِيمَةِ .

خَرَجَتْ مِنْهَا وَجوهٌ لَفَعَتْهَا دَوْرَةُ الْأَيَّامِ ، شَاخَتْ فِي كُوى النُّسِيَانِ ، نَحْكِي
وَجَهَ بُوْمَةٍ .

فِي الْجِدَارِ الْأَسْوَدِ الشَّاخِصِ نَرْتَدُّ ، وَفِي قَاعِ الْعَيُونِ الْجُوفِ نَهْوِي ، نَكْتَوِي
مِنْ لَذْعَةِ الذِّكْرِ ، وَمِنْ وَحْدَتِنَا فِي لَيْلِنَا الْعَارِي ، وَمِنْ هَوْلِ انْسِحَاقِ
الْقَلْبِ مِنْ طَعْمِ الْهَزِيمَةِ .

ها أَنَا فِي دَوْرَةِ الْإِعْصَارِ أَرْتَدُّ عَنِيفًا

خَائِبَ الْمَسْعَى أَسِيفًا

وَانْهَمَارُ الْعُمُرِ مِنْ حَوْلِي خُطَى مَبْهُورَةِ الْأَنْفَاسِ ، فُقَاعَاتُ لَغْوٍ زَائِفٍ ،
صَارَتْ عَلَى الْوَجْهِ أَخَادِيدَ ، وَفِي الْقَلْبِ حُرُوفًا

سَكَنْتْ هَمَّتُكَ الشَّمْطَاءُ يَا نَفْسُ ، عَرَفْتُ الْأَمْرَ ، جَرَّبْتُ الَّذِي كَانَ ،
تَخَطَّيْتُ الزَّوَايَا وَالصُّفُوفَا

(*) من ديوان « في انتظار ما لا يجيء » نشر مكتبة مدبولي . القاهرة .

والمصلّين - وراء الهيكل البالى - وقوفا

ها أوانُ الفصلِ ، بوحى ، اعترفى ، لا تدعى بعدُ عزوفا

واهتكى عنك ستار الرغبة الحبلّى ، قناع الأسف الكاذب ، ذاك

المضحك المبكى ، فما عاد يفيد الصمت ، كوشفت ، وأترغت من

اليأس صنوفا

كم تطامنت ، وأسرعت الخطى عدواً ، وجاوزت حدود الوهم ، شارفت

على الأفق ظلالاً قابعات ، وطيوفا

كم تبدلت قناعاً ، وتلبست خداعاً ، وتواريت وراء الأمل الخلب سيفاً

ورغيفاً

وصحونا حين طار العمر ، نقتات الحصاد المر ، نهتز لمرأى الغد إذ يفجونا

عارين ، ننهار جراحاً ونزيفاً

دائماً أنت ؟ تبيئين سراباً خادعاً ، وجهها هلامياً ، رذاذاً ينضح الوجه

ولا يروى صدى القلب ، سحاباً يسقط الطلّ ويمضى ، تاركاً فى وقدة

الصحرَاء أنفاساً شحيحات عليلة

دائماً أنت ! أكاذيبى التى أعشق فيها الموت ، طعم الغدر ، تقضى بى إلى

ساعة صفو مستحيلة

آه ! لولاك لما امتد بنا الليل الخثون الوجه ، ما اجتزنا - وراء الوهم - ساحات

المراءة الذليلة

آه ! لولاك لما كان انحنى الجذع ، ولا هانت على السكة أعناق الرجال

الشم ، وارتاحت لقي من غير حيلة

وتعودين ، فماذا بعد فى الأيدى سوى أعمارنا الفاغرة الأفواه جوعاً وظماً

وطريق جمدت فيه خطانا، انتصبت فيه خطايانا ، شخوصاً مفرعات ،

وتماثيل استحالت ندماً !

آه لو نَرْجِعُ لِلصَّفْوِ الَّذِي كَانَ ، لِحُلْمِ كَانَ فِي أَعْمَاقِنَا غَضًّا ، طُفُولِيًّا ، بَرِيًّا
السَّمْتِ ، غُذْرِيًّا ، نَقِيًّا ... عندما ...

عندما أَرْجِعُ بِالتَّذْكَارِ ، أَسْتَدْنِي الَّذِي فَاتَ ، أَجِيلُ الطَّرْفِ ، أَلْقَاكَ غَرِيرًا ،
وَضِيئًا ، وَقَصِيًّا

حَافِيَا ، تَسْتَلْهِمُ الْأَرْضَ ، طَرِيحًا ، نَزِقَ الْأَسْمَالِ ، خَجَلَانٍ ، حَيًّا
وَأَرَى حَوْلَكَ غُلَمَانَ الْحِمَى ، يَسْتَطْلِعُونَ الْغَيْبَ ، يَسْتَجِلُّونَ فِي عَيْنِكَ سِرًّا
غَامِضِ اللَّمَعَةِ ، مَشْحُونًا ، عَتِيًّا

يَرْحَلُ الْعَمْرُ وَتَيْدًا ، تَسْقُطُ الْأَعْوَامُ فِي الْهُوَّةِ ، يَلْتَفُّ الصَّبَا بِحَوْلِ نَائِ
الْحُبِّ ، تَغْرِيهِنَّ بِالتَّرْنِيمِ ، مَنضُورًا فَتِيًّا
عَاشِقًا ، طَلَقَ الْمُحْيَا

يَرْحَلُ الْعَمْرُ ، وَتَمْضِي سَلَّةُ الْأَعْوَامِ لَا تَحْمِلُ شَيْئًا
يَسْقُطُ السَّرُّ ، يَدُوسُ النَّاسُ ، يَنْهَالُ التَّرَابُ الصَّلْدُ ، يَدْنُو الْقَيْدُ ، يَهْوِي
النَّائِ مُلْتَاعًا ... شَجِيًّا

مِنْ جَدِيدِهَا أَنَا أَلْقَاكَ فِي عَصْفِ الذُّهُولِ الْمُرِّ ، تَجْتَازُ الْفِجَاجَ السُّودَ ،
مَخْبُولا ... شَقِيًّا

وَبِعَيْنِكَ سُؤَالَ أُخْرَسُ الدَّمْعَةِ مَا زَالَ عَصِيًّا

مَا الَّذِي سَدَّدَ فِي قَلْبِكَ سِكِّينًا ؟ ! وَفِي عَيْنِكَ حُزْنًا أَبَدِيًّا ؟ !

٢ - القراءة :

لعل اللفظة المحورية في عنوان القصيدة هي كلمة «الخائب» التي جعلها الشاعر وصفاً للعمر في العنوان، فهذه اللفظة تمثل المحور الذي تدور حوله كل المكونات الأخرى للرؤية الشعرية في القصيدة؛ حيث يمثل الشعور بالخيبة والإحباط لحمة هذه الرؤية وسداها .

وفي المقطع الأول من مقاطع القصيدة الأربعة يضع الشاعر في أيدينا أطراف مجموعة من الخيوط المتشابكة المعقدة التي سوف يمضي على امتداد القصيدة يؤلف بينها في صبر ودأب ليشكل منها نسيج رؤيته الشعرية . وأول الخيوط التي يضع الشاعر بين أيدينا أطرافها هو «الخمود» السلبى العاجز الذي انتاب قواه الإيجابية الخلاقة، وقد وضع الشاعر بين أيدينا أطراف هذا الخيط منذ البيت الأول في الفعلين «نَقَى» و «نَجَّرَ» اللذين يمثلان رد فعل الشاعر السلبى الخامد حيال مشاعر الحزن والأسى التي اجتاحتها، ويتكشف لنا مدى ما في الفعلين من خمود وسلبية حين نقابلهما بالأفعال المتدفقة بالحياة التي أسندها الشاعر إلى ملامح الحزن والأسى المجتاحة وهي الأفعال «يجتاح» و«يستيقظ» و «يصحو» التي أسندت بالترتيب إلى «الحزن» و «الأسى» و «وتر الشجو»، في البيتين الأول والثاني، وقد استطاع الشاعر أن يولد مفارقة تصويرية أليمة تبرز خيط الخمود العاجز وذلك عن طريق مقابله بين سلبية الفعلين اللذين يمثلان رد فعله حيال مشاعر الأسى المجتاح، وبين مجموعة الأفعال الإيجابية العارمة التي تصور اجتياح هذا الأسى، ويزيد من فداحة هذه المفارقة أن ملامح هذا الأسى الذي اجتاحه كل هذا الاجتياح دون أن يجد منه سوى رد الفعل السلبى الخامد المتمثل في الإقعاء والاجترار كانت ملامح باهتة شاحبة؛ فالحزن المجتاح في البيت الأول حزن «رمادى» والأسى المستيقظ النشط في البيت الثانى أسى «فارغ». ويمارس هذان الوصفان «الرمادى» و«الفارغ» تأثيراً إيحائياً في اتجاه آخر يدعم خيط «الخمود» ويزيد من بروزه، وهو اتجاه شحوب الأحاسيس، وفقدانها لنضارتها؛ فحتى الحزن الذي يجتاح الشاعر حزن «رمادى» لالون له، والأسى الخفى الذى يستيقظ داخل سراديب شعوره أسى «فارغ»... من الحرارة، أو من الصدق، أو من المعنى، فالوصف يحتمل هذه التأويلات وأكثر منها .

وتبدأ الخيوط تنمو وتتشابك وتتفاعل وتتعدد، ويتوالد من تفاعلها خيوط جديدة تأخذ مسارها في نسيج الرؤية المعقد الصعب؛ فمن الفعل «نجتر» ينمو خيط جديد سيكون له شأن بارز في نسيج الرؤية الشعرية وهو خيط العودة إلى الماضي؛ ففي مواجهة مشاعر الحزن المجتاح يلجأ الشاعر إلى العودة للماضي كملاذ من ضراوة هذه المشاعر، ولكن هذه العودة تحمل في ذاتها بذور إخفاقها كحل، فهي تنبثق في وعي الشاعر كلون من «الاجترار» للحكايات القديمة، أي أنه لجوء من إحباط إلى إحباط؛ فالحاضر الخائب المحبط يلقي بظلاله الكثيرة الثقيلة على الماضي، بل على عمر الشاعر كله - ولتذكر أن الشاعر جعل «الخائب» في عنوان القصيدة نعتا للعمر - فإذا بكل ما في الماضي من نضارة وحيوية وعنفوان وقد شاخ وحال وخمد، فأصبح هذا الماضي «حكايات قديمة» وأصبحت العودة إليه «اجتراراً» والكتابات التي كانت تفيض بالحرارة والحيوية والحضور حيث كانت «صوت الشاعر العالي»، «لفح الشوق» و «الرؤيا الحميمة»، انطفأت حرارتها، و «جفت على الأوراق» و «خرجت منها وجوه لفعتها دورة الأيام» و «شاخت في كوى النسيان، تحكى وجه بومة»، وستكون «الشيخوخة» بدورها خيطا جديدا يتفاعل مع بقية الخيوط وينميها وينمو معها .

ولنعد مرة أخرى إلى وصف «الفارغ» في البيت الثاني حيث يمتد من هذا الوصف خيط جديد من خيوط الرؤية الشعرية في القصيدة وهو خيط «الخواء» الذي سوف يتشكل على امتداد القصيدة في صور كثيرة تصادفنا صورة منها في البيت الأخير من هذا المقطع الأول ذاته في عبارة «وفي قاع العيون الجوف نهوى» وهو هنا خواء مركب، فالقاع ذاته خواء، ووصف العيون بالجوف خواء آخر، والصورة المؤلفة منهما صورة مركبة للخواء، ونلاحظ أن هذا الخيط في البيت الأخير يلتحم بخيطين آخرين؛ أولهما خيط «العودة» والارتداد الذي أمسكنا بطرفه في البيت الأول من خلال الفعل «نجتر»، حيث يقرن الشاعر هنا بين الارتداد إلى الماضي الذي جسده في صورة جدار أسود شاخص وبين السقوط في قاع العيون الجوف، أما الخيط الثاني الذي يقترن بخيط «الخواء» هنا فهو خيط «السقوط» الممتد من الفعل «نهوى»، وسوف يكون هذا الخيط بدوره خيطا أساسيا من خيوط النسيج الشعرى في هذه القصيدة، وسوف يتشكل على امتداد القصيدة في صور متعددة حيث نرى أشياء كثيرة تسقط أو تهوى أو تنهار أو تنهال...

هذه هي الخيوط الأساسية في نسيج القصيدة الشعرى وهى خيوط كما رأينا على قدر واضح من التشابك والتعقيد، وقد طرح الشاعر أطراف هذه الخيوط منذ المقطع الأول ومضى يؤلف بينها طوال القصيدة فى براعة واضحة ليشكل منها هذا النسيج الذى لحصته وسداه الإحساس بالإحباط والخيبة، وواضح أن هذه الخيوط كلها تلائم طبيعة هذا النسيج .

ولنلاحظ أن الشاعر استخدم على امتداد المقطع ضمير جماعة المتكلمين . . . فهل يريد أن يتستر وراء هذا الضمير فرارا من الاعتراف بخاسم إحباطه الخاص الذى قد يشعر به استخدام ضمير المتكلم المفرد لو أنه استخدمه؟! أم أنه يريد أن يجعل الخيبة والإحباط قدر الجيل كله؟! إن السياق يحتمل التأويلين ولا يوجد - فى هذا المقطع على الأقل - ما يرجح أحدهما على الآخر .

وفى بداية المقطع الثانى يبدو لنا كما لو كان خيط «العودة» قد انفصل عن خيط «الخمود» الذى كان ممتزجا به فى المقطع الأول عبر الفعل «نَجْتِر»، حيث نرى الارتداد فى البيت الأول من هذا المقطع الثانى وقد أخذ طابعا عارما عنيفا! «ها أنا فى دورة الإعصار أرتدُ عنيفا»، ولكننا لا نلبث أن نكتشف أن هذا العنف عنف ظاهرى، باطنه - بالنسبة للشاعر - السلبية والخمود، فالشاعر عنصر سلبي فى هذه الحركة العارمة التى مصدرها الإعصار الذى يرتد به فى دورانه على غير هواه، وإن كنا لا ندرى على وجه اليقين اتجاه هذا الارتداد وهل هو صورة من صور العودة «إلى» الماضى، أم أنه ارتداد «من» الماضى الذى عاد إليه الشاعر فى المقطع الأول، على أية حال لا يبدو التمييز هنا مهما، فقد امتزج الماضى بالحاضر، ووجد بينهما الشعور بالخيبة والإحباط .

ولكن هذه الحيوية الظاهرية التى كست خط «العودة» تمتد إلى بعض الخيوط الأخرى فى النسيج حيث نرى «السقوط» بدوره يأخذ طابعا أكثر عرامة وهو «الانهيار»، والذى ينهمر هنا هو «العمر»، ويؤكد الشاعر هذا الطابع العارم لتساقط العمر من حوله حيث يجسد هذا التساقط فى صورة «الخطى المبهورة الأنفاس». وتستمر الخيوط فى التلاحم والتشابك والتفاعل، ومن استمرار تفاعلها وتشابكها تنمو خيوط جديدة تزيد من ثراء النسيج؛ فخيوط «العودة» أو الارتداد يمتزج بخيوط «تساقط» العمر أو انهياره، الذى يمتزج بدوره بخيوط «الخواء»، فانهيار العمر الذى تجسد فى «الخطى المبهورة الأنفاس» يساوى فى رؤية الشاعر «فقاعات لغو زائف» ويمتزج الخيوطان من جديد بخيوط

«الشيخوخة»، فهذه الخطى الفقاعات «صارت على الوجه أخاديد». ولنلاحظ ما فى هذه الصور من مفارقات أليمة بين عرامة الفعل وسلبية حصيلته؛ فالارتداد العنيف، وانهيار العمر، والخطى المبهورة الأنفاس، كل هذه الصور التى تفيض قوة وعرامة تعادل شئ النهاية «فقاعات لغو زائف»، و «أخاديد على الوجه». ولنلاحظ قبل أن نترك هذا الجزء من المقطع الثانى بداية خيط جديد سيكون له شأن كبير على امتداد هذا المقطع وهو خيط «الزيف» الذى يطالعنا من الوصف «زائف»، فهذا الخيط سوف يلتحم ببقية الخيوط التى تشكل ملامح الخيبة والإحباط من نسيج الرؤية الشعرية فى القصيدة، ولنلاحظ أيضا أن الشاعر يستخدم هنا لأول مرة ضمير المفرد المتكلم عبر هذه الأبيات الثلاثة، ولن يعود الشاعر أبدا إلى استخدام هذا الضمير إلا عبر بيت واحد فى بداية المقطع الثالث أيضا.

ومع البيت الرابع من هذا المقطع يلجأ الشاعر من جديد إلى التستر وراء ضمير جديد هو ضمير المخاطبة المفردة، والضمير يعود إلى نفس الشاعر التى يواجهها فى موقف مكاشفة صريحة، وإن كان الشاعر حتى فى هذا الموقف ينكص عن الاعتراف الصريح ويطلب من نفسه أن تحمل هى عنه هذا العبء، ونجد خيطى «الخمود» و«الشيخوخة» يمتزجان من جديد فى هذا البيت من خلال الفعل «سكن» - المسند إلى «همتك» - والوصف «الشمطاء» - الذى جعله الشاعر نعتا للهمة - ولكن على الرغم من هذا الخمود الذى يبدأ به البيت فإننا نرى نبرة المواجهة تحتد تدريجيا حتى تبلغ حدا واضحا من العلو فى البيت التالى، الأمر الذى يعكس وجود مقاومة خفية ضد الاعتراف بهذه الحقيقية الأليمة، حقيقة الخيبة والإحباط. ونجد نبرة الأسلوب تتردد ما بين النغمة التقريرية الجازمة فى «سكنت همتك الشمطاء يا نفس» «عرفت الأمر» «جربت الذى كان» «تخطيت الزوايا والصفوفا»، وهى كما نرى كلها جمل تتوالى وتتزاحم بدون نظام ظاهرى ولا ترابط، وبين نغمة الأمر والنهى الحاسمة فى «بوحي» «اعترفى» «لا تدعى بغد عزوفا» «واهتكى عنك ستار الرغبة الحبلى» حيث تبلغ المواجهة ذروة حدتها وارتفاعها لتأخذ بعد ذلك فى الهبوط التدريجى عبر مجموعة من الجمل الخبرية التقريرية الحزينة، فالشاعر يدرك أنه وإن انسلك عن نفسه وحاول أن يواجهها فإن الأمر لا يعدو أن يكون حيلة يهرب بها من ثقل الاعتراف المباشر، ولذلك فإننا نجد يلتحم بذاته من جديد فى البيت الأخير عن طريق استخدامه لضمير جماعة المتكلمين، ليقرر فى أسى

فاجع: «وصحونا حين طال العمر نقتات الحصاد المر، نهتز لمراى الغد إذ يفجؤنا عارين،
ننهار جراحا ونزيفا». وعلى امتداد موقف المواجهة الحزين بين الشاعر ونفسه نجد خيط
«الزيف» و «الخداع» يبرز ليمثل أوضح مكونات هذا الموقف، ويتجسد فى مجموعة من
الصور التى يواجه بها الشاعر ذاته ليتهمها بأنها كانت تعيش وهما زائفا كبيرا، وتسفح
أيامها على سراب حلم خادع حتى إذا شارفته لم تجد «إلا ظلالا قابعات وطيوفا»، وقد
ترددت الصور التى تجسد فيها خيط الزيف هنا بين النبوة الإنشائية الباترة فى «اهتكى
عنك ستار الرغبة الحبلى، قناع الأسف الكاذب» والنبوة التقريرية الجازمة ولكن فى هدوء
فى «كم تبدلت قناعا» و «تلبست خداعا» و «تواريت وراء الأمل الخلب سيفا ورغيفا»
وكلها صور تكشف هذا الزيف وتعريه .

ونلاحظ قبل أن نترك هذا المقطع أن طابع الحدة والعنف مازال يسم خيط
«السقوط» الممتد من بداية المقطع إلى نهايته، فإذا كان «الانهيار» فى بداية المقطع هو
الصورة العنيفة «للتساقط» فإن «الانهيار» فى نهايته هو الصورة العنيفة «للسقوط» .

وفى المقطع الثالث يعود الشاعر إلى استخدام ضمير المخاطبة المفردة من جديد،
ولكن مرجع الضمير فى هذا المقطع ليس هو نفس الشاعر التى كانت مرجع ضمير
المخاطبة المفردة فى المقطع السابق، وإنما هو مرجع غامض خفى، جهد الشاعر على
امتداد المقطع فى حجبهِ وإلقاء ظلال كثيفة من الغموض حوله، ومن ثم فإن القارئ لا
يستطيع أن يحدد على وجه اليقين من يخاطب الشاعر فى هذا المقطع . . . لعله يخاطب
تلك الأمنية الخادعة التى أضاع ما أضاع من عمره سدى فى سبيل تحقيقها والظفر
بها . . . والتى ظلت تطمعه وتمنيه وتخيله ليسفح المزيد من نضارة عمره ومن كل أثر
لديه، وهو يجسد مخايلتها له فى مجموعة من الصور البارعة المتوالية المتزاحمة التى
يمثل خيط «الزيف» المحور الأساسى فيها : «تجيئين سرابا خادعا» «وجها هلاميا» «رذاذا
ينضح الوجه ولا يروى صدى القلب» «سحابا يسقط الطل ويمضى تاركا فى وقدة
الصحراء أنفاسا شحيحات عليلة» .

إن إيهام مرجع الضمير على هذا النحو يجعله محتملا لعدد من التأويلات التى
ترتد كلها فى النهاية إلى ذلك الحلم الخادع الذى عاش الشاعر وجيله على أمل تحقيقه،

ولكنه اكتشف فى النهاية أنه كان يجرى وراء سراب، ولعله من المفيد أن نقرأ هذا المقطع فى ضوء عنوان الديوان «فى انتظار ما لا يجىء» وهو عنوان يلخص أهم أبعاد رؤية الشاعر فى الديوان كله، ويلقى بظله على الكثير من القصائد، ومن بينها هذه القصيدة، حيث أضاع الشاعر وجيله أنضر سنى حياتهم انتظارا لما لا يجىء، وترقبا لحلم لم يتحقق، وحتى ما تحقق من هذا الحلم كان لونا من الخداع والمخاتلة، كان «سرابا خادعا» و «رذاذا ينضح الوجه ولا يروى صدى القلب» .

ويعبر الشاعر عن إحساسه الأليم بفداحة الثمن الذى دفعه هو وجيله فى سبيل هذا الأمل الخلب، هذه الأمنية المخادعة عبر مجموعة من الصور التى تفيض بالشجن الثقيل وتعد من أشجى ما فى القصيدة : « آه .. لولاك لما امتد بنا العمر الخئون الوجه، ما اجتزنا وراء الوهم ساحات المراءة الذليلة ». « آه .. لولاك لما كان انحنى الجذع، ولا هانت على السكة أعناق الرجال الشم، وارتاحت لقى من غير حيلة » . وهذه الصور تلقى مزيدا من الغموض والإبهام على طبيعة من يتوجه إليه الشاعر بالخطاب فى هذا المقطع، فآية غاية هذه التى دفعت الشاعر إلى اجتياز ساحات المراءة الذليلة وراء الوهم؟ وجعلت الجذوع الشامخة تنحنى، وأعناق الرجال الشم تهوى على السكة وتطرح لقى بلا حيلة؟! وهذه كلها معان تلح على خاطر الشاعر بعنف، وتدفعه إلى التعبير عنها بأكثر من صورة فى أكثر من قصيدة من قصائد الديوان .

ففى قصيدة « فى انتظار ما لا يجىء » يعبر الشاعر عن نفس المعانى :

ها نحنُ أولاءٍ لكثرة الذى أريقَ من وجوهنا

ولا عتيادنا على مذلة السؤال ، دونما ملال

صرنا نصدق الذى يقال - فالجميع صدقوه -

وانكفأت على ظهورها الرجال

وفى قصيدة « حال من العشق » تتردد نفس المعانى بصور مختلفة :

تكفينا هذى الجرعة من بشر الأحزان

يكفى ما قدّمنا من ماء الوجه ، وما أسلفنا من عطش الروح ، وما أذللنا من

كبر الإنسان

وفى قصيدة « بشرنا ثم تصوفنا » يعبر الشاعر نفس المعانى بصورة جديدة :

« وغازٍ من عيوننا ومن جباهنا ماءُ الشرف »

فهذه كلها صور تشي بالحاح هذه المعانى على خاطر الشاعر بصورة تسترعى

الانتباه .

وتلوح الأمنية المبهمة المخاتلة فى أفق رؤية الشاعر مرة أخرى حيث تعود فى بداية البيت الخامس، ولا ندرى على وجه اليقين إذا كانت هذه العودة صورة أخرى من صور مخايلتها للشاعر، أم أنها عودة حقيقية، ولكن بعد فوات الأوان، بعد أن لم يبق فى الأيدى « سوى أعمارنا الفاغرة الأفواه جوعا وظما، وطريق جمدت فيه خطانا، انتصبت فيه خطايانا شخوصا مفزعات، وتماثيل استحالت ندما »، ولعل مما يرشح للفهم الثانى أن الشاعر استخدم هذه المرة صيغة لغوية مختلفة «تعودين» بعد أن كان يستخدم فى المرتين اللتين عبر فيهما عن مخايلتها صيغة «تحيئين»، كما أنه غير - لأول وآخر مرة فى القصيدة - الروى عبر المقطع الواحد، ولكن أيا ما كان ما تعنيه هذه العودة بالنسبة للشاعر فإنها عودة لا يمكن أن تثير فى نفسه إلا مزيدا من الشعور بالإحباط والخيبة والأسى الفادح، ومن ثم فإنه يتمنى الهرب من قسوة هذه المشاعر الباهظة إلى لون من الحلم الطفولى الشفيف الصافى فى البيت الأخير، ولأول وآخر مرة فى القصيدة أيضا نجد خيط العودة إلى الماضى لا يكتسب ملامح الخيبة والإحباط؛ ربما لأنها عودة متمناة (غير حقيقية)، وربما لأنها عودة إلى صفو الطفولة البكر قبل أن يفقد العمر براءته وصفاءه. ويستدرج صفاء هذا الحلم الشاعر إلى لون من البوح الثرثار، المتمثل فى تتابع مجموعة من النعوت المترادفة للحلم، والتى تدور كلها حول معنى البراءة والصفاء؛ حيث تتوالى هذه الأوصاف للحلم: «غضا» «طفوليا» «برىء السمى» «عذريا» «نقيا»، وكلها كما نرى أوصاف مترادفة لا معنى لتتابعها إلا استعذاب الشاعر للتطواف فى آفاق الصفاء التى يشعها هذا الحلم، وكأنما خشى الشاعر يستدرجه هذا البوح الثرثار إلى التصريح بما يكشف طبيعة هذه الأمنية التى جهد طوال المقطع فى إخفائها، ولذا يتر العبارة التى كادت تنزلق به إلى التصريح بما حرص على كتمانها، بل يتر معها المقطع كله عند كلمة «عندما...» .

ويبدأ الشاعر المقطع الرابع والأخير بما يشبه أن يكون حيلة لغوية يحاول أن يوهمنا بها أنه لم يبتتر السياق السابق، إنما انتقل إلى سياق آخر، حيث يبدأ المقطع بنفس الكلمة التي بتر عندها السياق في المقطع السابق وختم بها المقطع وهي كلمة «عندما...» وهو يحقق بهذه الحيلة لونا من الربط اللغوي الشكلي بين المقطعين، بالإضافة إلى الرابط النفسي والشعوري الوثيق بينهما؛ فتمنّى الشاعر في ختام المقطع السابق للعودة إلى صفو الحلم الطفولي في الماضي مدخل طبيعي إلى العودة الواعية إلى هذا الماضي ولون من امتداد خيط «العودة» الذي انتهى به المقطع السابق مع تغير في طبيعة هذا الخيط من مستوى «الحلم» إلى مستوى «التذكر» الواعي .

ونرى الشاعر في هذا المقطع يستخدم ضمير المفرد المخاطب حيث يجرد من ذاته شخصا آخر يواجهه ويسترجع من خلاله مراحل الماضي بنظرة موضوعية ومحايدة إلى حد كبير، كأن الشاعر قد انفصل عن ذاته تماما وجعلها موضوعا لتأمله المحايد، فهو يسترجع المراحل المتعددة لماضي ذلك الشخص الآخر، فيراه أولا في مرحلة الصبا: «غريرا» و «ضئيلا» و «قصيا» و «حافيا» و «طريحا» و «نزق الأسمال» و «خجلان» و «حيا». ولكن برغم صفات التهوين الكثيرة التي يضيفها الشاعر على ذلك الشخص الآخر فإن شيئا ما خفيا وعبقريا كان يلوح في عينيه ويسترعى انتباه أجدانه «غلمان الحمى» فيحاولون استجلاءه وكشفه .

ثم يتابعه في مرحلة أخرى - مرحلة الشباب - بعد أن يرحل العمر وئيذا، و«تسقط الأيام في الهوة» - دائما «السقوط» و «الخواء» فكل الأشياء الجميلة تتساقط وتهوى في الفراغ، وإن بدا السقوط هنا أقل مأساوية وفداحة منه في المقاطع السابقة - وفي هذه المرحلة تبدو مخايل النجاة والنبوغ التي كانت تلمع في عينيه في مرحلة الطفولة تتبلور وتنضج وتتجسد في قيمتين رفيعتين: الفن والحب؛ حيث يلتف الصبايا حوله يفتنهن بالترنيم النضير الفنى المنبعث من ناي الحب، إنها ومضة الإشراق الوحيدة الحقيقية في القصيدة، ولكن هذه الومضة لا تدوم طويلا إذ لا يلبث التذكار أن يتجاوزها إلى مرحلة أخرى، حيث «يرحل العمر» - بدون اثنا هذه المرة - وتمضى سلة الأعوام لا تحمل شيئا - الخواء والفراغ مرة أخرى - لنجتاز مرحلة الشباب النضير إلى مرحلة الرجولة الناضجة الواعية، مرحلة الوعي الفاسد بالإحباط والخيبة، والإحساس بأن كل شيء كان جميلا ونضيرا يسقط وينهار، ويبرز خيط «السقوط» هنا بشكل فادح ثقيل،

حيث تتردد في بيت واحد ثلاثة أفعال تعلن سقوط وانهيار كل ما هو صلب وجميل في مراحل حياته السابقة؛ حيث «يسقط السر»، سر العبقريّة والنبوغ الذي كان يومض في عينيه في مرحلة الصبا، و «ينهال التراب الصلد» - أترى هذا التراب هو المعادل للأرض الخصبة التي كان الفتى الغرير يستلهمها في مرحلة الصبا؟ أترى انهيار هذا التراب الصلد رمزا لانهار القيم الصلبة المتينة التي استلهمها من هذه الأرض؟ وتضعف الهمة الريفية التكوين التي ما كان الشاعر يظنها تلين - كما عبر في قصيدة أخرى (*) - ولكنها لانت؟ أو سكنت وأصبحت شمطاء كما عبر في هذه القصيدة؟! وأخيرا «يهوى الناي».. حتى الفن بدوره يسقط، فماذا بقي للفتى المسكين؟! وأي إحساس فادح بالإحباط يبهظ كيانه؟! وهل غريب بعد ذلك أن نراه في المرحلة الأخيرة «في عصف الذهول المر، يجتاز الفجاج السود مخبولا شقيا» ويعينه ذلك السؤال الأخرس الذي حاول على امتداد القصيدة أن يعثر له على إجابة ولكنه مازال عصيا على الإجابة، ذلك السؤال الفادح: «ما الذي سدد في قلبك سكيننا .. وفي عينيك حزنا أبديا؟!» .

وإذا كان الشاعر لم يستطع أن يعثر على إجابة شافية لهذا السؤال فلا ينبغي لأية قراءة لهذه القصيدة الجيدة أن تتطوع بطرح هذه الإجابة فلن يكون ذلك في نهاية الأمر سوى نوع من التزييف لرؤية الشاعر، وقراءة لما في ذهن القارئ وليس لما تقوله القصيدة.

٣ - إضاءات نقدية :

تعتبر الرؤية الشعرية في هذه القصيدة على قدر واضح من التركيب والتعقيد، حيث تتشابك أبعادها وتتداخل، ويتوشح بعضها بهالة من الغموض الشفيف الذي يجعلها محتملة لأكثر من قراءة وأكثر من تأويل .

وقد وظف الشاعر لتجسيد هذه الرؤية فنيا مجموعة من الوسائل والأدوات الشعرية البارعة التي تأتي في مقدمتها لغة على قدر متميز من الثراء والطواعية والمرونة؛

(*) هي قصيدة : « في انتظار ما لا يجيء » التي يحمل الديوان عنوانها، وفيها يقول الشاعر :

وفي العقول جذوة لا تنطفئ

وهمة ريفية التكوين ، لا نظنها تلين

لانت. ولنا ، وانتهينا بئدًا ، مضيعين

فالقارئ يدرك بسهولة أن اللغة طوع يد الشاعر يجعلها تتدفق بتدفق أحاسيسه العارمة وتهدر بهديرها، فنجد الصيغ اللغوية تتدافع وتتزاحم دون نظام ظاهري، وإن كانت محكومة بنسق فني خفى محكم. وتدفق الصيغ اللغوية سمة واضحة من سمات لغة فاروق شوشة وعلامة من علامات ثرائها، ولندرك معا هذه السمة فلنقرأ هذا الجزء الذي يصور احتدام شعور الشاعر وتدفقه في موقف المواجهة بينه وبين نفسه، لنرى كيف عكست اللغة هذا الاحتدام الشعوري عبر مجموعة من الصيغ المتدفقة المتدافعة بدون أدوات ربط لغوية :

« سكنت همتك الشمطاء يا نفس ، عرفت الأمر ، جربت الذي كان ،
تخطيت الزوايا والصفوف .. ها أوان الفصل ، بوحى ، اعترفى ، لا تدعى
بعد عزوفا ، واهتكى عنك ستار الرغبة الحبلى ، قناع الأسف الكاذب ... »
إلخ .

ويوظف الشاعر كل الإمكانيات اللغوية المعروفة من تنوع للجمل بين إنشائية وخبرية، وبين اسمية وفعلية، ومن تقديم وتأخير، ومن حذف وإضمار، ومن تكرار، وقد رأينا في القراءة كيف وظف إمكانية الحذف توظيفا فنيا ذا إحياء نفسى بالغ الرحابة، وقد وظف في نفس المقطع إمكانية التكرار أكثر من مرة. حيث كرر عبارة «دائما أنت» عبر بيتين متوالين، كما كرر عبارة «آه .. لولاك لما ...» عبر بيتين آخرين متوالين، وفي كل مرة كانت عملية التكرار تضيف إحياء خاصا إلى إحياء التركيب ذاته. أما تنوع الأساليب والجمل فقد أضفى على اللغة لونا من الحيوية والتلوين إلى جانب وظائفه الإيحائية .

أما الصورة الشعرية فهي وسيلة الشاعر الأساسية في التعبير، فلا يخلو بيت من مجموعة من الصور المتآزرة المتشابكة، والصور كلها وليدة خيال خلاق مبدع قادر على تشكيل الصورة من عناصر شديدة التباعد يؤلف بينها في اقتدار، ولنقرأ معا البيت الأول فقط لنندرك مدى نشاط هذا الخيال الخلاق وحيويته، فقد اشتمل البيت على مجموعة من الصور المركبة، تشخص أولاها الحزن في صورة حية تجعله يجتاح الشاعر، ولا تكتفى بذلك بل تمنح هذا الحزن لونا فتجعله رماديا، أما الصورة الثانية فتتسم بلون من الغرابة حيث تجعل الشاعر يقعى في زوايا القلب، إنها تتجه عكس اتجاه الصورة السابقة التي اتجهت صوب التشخيص، أما هذه الصورة فتتجه صوب التجريد حيث تجرد حركة الإقعاء المادية من ماديتها، وتحولها إلى لون من الإقعاء المعنوي، والقبوع داخل الذات،

ولذا ساغ أن يكون هذا الإقعاء فى زوايا القلب، وأخيرا تجيء الصورة الثالثة لتجسد استرجاع ذكريات الماضى فى صورة الاجترار، وتتكامل الصور الثلاث وتتلاحم وتتفاعل مع بقية الصور لينمو من خلال تكاملها وتفاعلها النسيج الشعرى ويكتمل .

والى جانب الصور استغل الشاعر بعض التكنيكات الشعرية الأخرى كتكنيك المفارقة التصويرية الذى تعرفنا خلال القراءة على بعض توظيفاته الناجحة .

أما الموسيقى فقد اختار الشاعر وزنا يلائم الإحساس بالشجن الخفى المسيطر على الرؤية الشعرية فى القصيدة وهو وزن الرمل، وعلى الرغم من أن القصيدة حرة الوزن فقد حرص الشاعر على أن يبنى كل مقطع من مقاطعها على قافية موحدة باستثناء المقطع الثالث الذى نوع فى قافيته لاعتبارات إيحائية سبقت الإشارة إليها فى القراءة .

ولم يكتف الشاعر بما فى موسيقى القصيدة من ثراء إيقاعى واضح نابع من طبيعة وحدة الإيقاع «فاعلاتن» ومن وحدة القافية فى كل مقطع، بل دعم هذا الإيقاع بمجموعة من التوازنات اللغوية والصوتية التى ربما جاءت عفوا وبدون قصد مسبق لها، ولكنها دعمت ثراء الإيقاع؛ ففي المقطع الأول مثلا المكون من أربعة أبيات نجد البيتين الأولين ينتهيان بصيغة لغوية واحدة مؤلفة من صفة وموصوف: «الحكايات القديمة» فى البيت الأول، و «الرؤيا الحميمة» فى البيت الثانى، على حين ينتهى البيتان الأخيران فى المقطع بصيغة أخرى واحدة أيضا مؤلفة من مضاف ومضاف إليه: «وجه بومه» فى البيت الثالث، «طعم الهزيمة» فى البيت الرابع .

أما المقطع الثانى المكون من عشرة أبيات فنجد فيه توازنا إيقاعيا آخر يتمثل فى أن البيتين الأولين فى المقطع والبيتين الأخيرين فيه نجد حرف الروى فى قوافيهما مسبوqa بياء، أما الأبيات الستة الوسطى فإن حرف الروى فيها جميعا مسبوق بواو .

أما المقطع الأخير فإن معظم أبياته تنتهى بصيغة لغوية ذات وزن عروضى مطرد، وتتألف هذه الصيغة من صفتين وزنهما العروضى «مفعولن فعولن» مثل: «مشحونا عتيا»، «منضورا فتيا»، «ملتاعا شجيا»، «مخبولا شقيا» فى نهاية الأبيات الثالث والرابع والسابع والثامن من المقطع وكذلك «خجلان حيا» فى نهاية البيت الثانى إذا اعتبرنا ما طرأ على الصيغة العروضية من زحاف .

كل هذه التوازنات أضفت ثراء ملموسا على الإيقاع الموسيقى فى القصيدة الثرى بطبيعته، وجعلت من قراءة القصيدة متعة للسمع كما هى متعة للروح والوجدان .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٣
بين يدى القراءة (القضية والاختيار والمنهج)	٥
القسم الأول (الدواوين)	١٥
محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعرى الفريد	
قراءة فى ديوان « لابد »	١٧
من أصول الحركة الشعرية الجديدة	
ديوان « الناس فى بلادى » لصلاح عبد الصبور	٣٥
الرهاقة - الرؤية والأداة	
فى ديوان ملك عبد العزيز « أغنيات الليل »	٦٩
وجوه الملك الضليل	
فى ديوان « يا عنب الخليل » لعز الدين المناصرة	٨٧
القسم الثانى (القصائد)	١١٩
جيكور والمدينة :	
لبدر شاكر السياب	١٢١
النأى والريح فى صومعة كيمبردج :	
للدكتور خليل حاوى	١٣٧
مرثية لكامل عبد الغفار	
لأحمد عبد المعطى حجازى	١٥٩
اعترافات العمر الخائب	
لفاروق شوشة	١٦٧

١٩٩٧ / ٨٩٠٣	رقم الإيداع
977 - 10 - 1037 - 9	I. S. B. N الترقيم الدولي

دار الفكر العربي

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر والتوزيع

تأسست ١٣٦٥ هـ - ١٩٤٦ م

مؤسسها : محمد محمود الخضري

الإدارة : ١١ ش جواد حسنى - القاهرة

ص. ب : ١٣٠ - الرمز البريدى ١١٥١١

فاكس : ٣٩١٧٧٢٣ (٠٠٢٠٢)

ت : ٣٩٢٥٥٢٣ - ٣٩٢٠٩٥٦

نشاط المؤسسة ١ - طبع ونشر وتوزيع جميع الكتب العربية فى شتى مجالات المعرفة والعلوم

٢ - استيراد وتصدير الكتب من وإلى جميع الدول العربية والأجنبية.

تطلب جميع منشوراتنا من فروعنا بجمهورية مصر العربية :

فرع مدينة نصر ٩٤ شارع عباس العقاد - المنطقة السادسة.

وإدارة التسويق : ت : ٢٧٥٢٧٩٤ - ٢٧٥٢٩٨٤

فاكس : ٢٧٥٢٧٣٥

فرع جواد حسنى : ٦ أ شارع جواد حسنى - القاهرة.

ت : ٣٩٣٠١٦٧

فرع الدقى : ٢٧ شارع عبد العظيم راشد المتفرع من شارع

محمد شاهين - العجوزة. ت ٣٣٥٧٤٩٨

وكذلك تطلب جميع منشوراتنا من الكويت من مؤسسة : دار الكتاب الحديث

شارع الهلالى - برج الصديق - ص ب : ٢٢٧٧٥٤ الصفاة 130880 الكويت

ت : ٢٤٦٠٦٣٤ / ٥ / ٧ - فاكس ٢٤٦٠٦٢٨ (٩٦٥)